JÓZEF GOŁĄBEK

SZTUKA RYMOWANIA

KSIĄŻNICA-ATLAS * LWÓW-WARSZAWA

JÓZEF GOŁĄBEK

SZTUKA RYMOWANIA

W. Szan. Panu Wizytatorowi
Janowi Michalskiemu
z prośbą o przyjęcie
przesyła
Autor

24/VI 39 r.

KSIĄŻNICA-ATLAS * LWÓW-WARSZAWA

3053

WYDAWCA: KSIĄŻNICA-ATLAS S. A., ZJEDNOCZONE ZAKŁADY KARTOGRAFICZNE i WYDAWNICZE T. N. S. W., LWÓW, CZARNIECKIEGO 12, ODDZIAŁ: WARSZAWA, NOWY ŚWIAT 59

ODBITO W ZAKŁADACH GRAFICZNYCH SKI AKC. KSIĄŻNICA-ATLAS LWÓW, GEN. ROZWADOWSKIEGO 20

D IX

PRZEDMOWA

Książek, poświęconych teorii rymu z uwzględnieniem choćby ogólnym jego historii i pochodzenia, jest względnie mało, natomiast sporo by się znalazło rozpraw. poświęconych przedstawieniu rozwoju rymu w poezji tego lub innego narodu.

Rozprawa niniejsza jest traktowana jako podręcznik informacyjny, w którym możemy znaleźć wiele rzeczy znanych i wielokrotnie opracowanych, skupienie ich jednak w pewną całość może dać pewien pożytek. Trudno w danym wypadku przeprowadzać na każdym kroku samodzielne studia nad materiałem poetyckim, trudno również objąć i przedstawić całe bogactwo i różnorodność zagadnień i kwestyj, związanych ze sztuką rymowania, ponieważ książka ta ma raczej stanowić pobudkę do prac specjalnych i zasadniczo wszechstronnych.

Niewątpliwie w wielu wypadkach traktowanie tego lub innego zjawiska robi wrażenie subiektywnego lub impresjonistycznego, wynika to wszakże w wielu razach z braku ustalonych kryteriów lub różnorodności poglądów, co często utrudnia rozwiązanie tej lub innej sprawy. Odnosi się to zwłaszcza do ostatniego rozdziału, w którym chodzi o pokazanie, że rym jest bardzo ściśle związany z techniką układania wiersza. Stąd też staje się jasne,

że należało położyć nacisk poza dźwiękową stroną rymu na dobór rymujących wyrazów, a razem z tym udowodnić, w jaki sposób i jak dalece skojarzenie w rymie takich lub innych wyrazów ma wpływ na treść wiersza, na jego formy artystyczne, na jego rozrost, spowodowany w związku z rymem koniecznością metafory czy porównania.

Badania w tym kierunku pojawiają się dosyć rzadko, chociaż — jeśli założenie to wyda się słuszne — rozpatrywanie rymu i z tego stanowiska będzie może pożyteczne dla poznania twórczości poetyckiej.

ROZDZIAŁ I

POCHODZENIE i HISTORIA RYMU

Rozważania na temat rymu wymagają zastanowienia się przede wszystkim nad jego historią. Co do jego początków trudno powiedzieć coś dokładnego; w każdym jednak razie stwierdzono, że znaleźć go można w wersyfikacji prawie wszystkich narodów. Jego tedy powszechne zastosowanie wskazuje na to, że jest on właściwy ludzkiej naturze, wobec czego mógł powstać zupełnie spontanicznie w środowiskach, od siebie całkiem oddalonych i nie mających żadnych z sobą związków. Inna jednak sprawa, że jeżeli poezja jednego środowiska lub jednego narodu oddziaływała na jej powstawanie u innego, wszędzie tam jest widoczne naśladowanie, a więc przejmowanie ustalonych gdzie indziej zasad rymowania.[1]

Pierwotnego źródła rymu dopatrują się badacze w paralelizmie, spotykanym w poezji ludowej, a szczególnie w przysłowiach. Pojawiają się dwa rodzaje paralelizmu: formy i myśli; pierwszy z nich występował jako najbardziej charakterystyczna cecha greckiej, a następnie łacińskiej prozy artystycznej; drugi widoczny

---

[1] Paul Verrier. Essai sur les principes de la métrique anglaise, Paris 1909, II partie, str. 190.

jest przede wszystkim w języku hebrajskim. W obu tych rodzajach paralelizmu, zwłaszcza w pierwszym, łączono dwa zdania, które ten paralelizm tworzą, za pomocą wyrazów, mających jednakowe końcowe brzmienie; w grecko-łacińskiej prozie zaznaczało się świadome dążenie autorów w tym kierunku, widoczne jednak było głównie w tzw. *versus Saturnius,* jak również w poezji ludowej łacińskiej, gdzie np. spotykamy taki przykład:

pastores te invenerunt
sine manibus colligerunt
sine foco coxerunt
sine dentibus comederunt.

Tego rodzaju skłonność nie świadczy jeszcze o świadomej dążności do rymowania, lecz raczej traktować ją należy jako pewnego rodzaju spontaniczne zjawisko. Nie można też wyciągać wniosku, że rym był naturalnym następstwem tego rodzaju skłonności, raczej wypada przyjąć jakiś decydujący fakt, który pewne upodobanie przetworzył w świadomą zasadę.[1]

Początku naszego rymu, stosowanego w poezji europejskiej, należy szukać — jak się wspomniało — w rymowanej prozie greckiej i łacińskiej. Zdarzało się także, iż poeci greccy i rzymscy łączyli czasem dwa człony wiersza słowami, pozostającymi w pewnym do siebie stosunku, jak np. rzeczownik i jego epitet; w ten sposób powstawał czasem rym, np. w Iliadzie, ks. II. w. 475:

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι

albo w VIII Ekl. w. 80 Wergilego:

Limus ut hic durescit, et haec ut cera liquescit.

---

[1] Eduard Norden. Die antike Kunstprosa, Leipzig 1898, Bd. II str. 813 i n.

Ale pojawienie się w tych lub innych wypadkach rymów nie było wynikiem poszukiwania za nimi, lecz raczej przypadkiem, mającym wszakże nieraz pewne cechy uświadomionego dążenia ze względu na miłą dla ucha współdźwięczność wyrazów.

Badania historii rymu w prozie wskazują na jego rozwinięcie się z pewnej figury retorycznej, która wskutek stosunkowo szczupłego oddziaływania dźwiękowego miała za przeznaczenie uwydatnić i uczynić bardziej wyrazistym logiczno-syntaktyczne rozczłonkowanie zdania w czysto muzyczny element. Początkowo występował rym o jednakowych formach, następnie stosowano różne formy; był on pierwotnie jednozgłoskowy np. *laudis — laudatoris, consulitur — dignatur,* z czasem zjawiał się dwuzgłoskowy.

Rym w prozie jest zwyczajną prozą, której człony, oddzielone od siebie przez pauzy mowy, rymują się na końcu.[1] Oczywiste, że w prozie nie rymują się wszystkie człony, przeważnie pojawiają się rymy w miejscach patetycznych, szczególnie w przemówieniach, przy czym zjawiać się mogą różne okresy, krótsze lub dłuższe, dochodzące czasem do 40 zgłosek.[2] W danych wypadkach, tj. tam, gdzie się rym pojawia, rozczłonkowanie składniowe jest tego rodzaju, że robi wrażenie rytmiczności, osiąganej drogą tworzenia paraleli lub antytezy.

Figury brzmiące jednakowo otrzymały w Grecji nazwę schematów Gorgiasa, dlatego że ten pisarz, choć były znane dawniej, zastosował je systematycznie w r. 427 p. n. Chr. w mowie, którą wygłosił w Atenach. Nazywały się one dwojako:

---

[1] Karl Polheim. Die lateinische Reimprosa, Berlin 1925, str. IX.

[2] K. Polheim. Die lat. Reimpr., jw., str. XI.

a) homoioptoton, tj. jednakowość przypadka, logiczna albo tylko gramatyczna równość na początku zdania np.

ἢ διὰ χρημάτων ἀπορίαν | ἢ διὰ πολέμου μέγεθος;

b) homoioteleuton, tj. jednakowe zakończenie, np.

τῷ δικαίῳ — τῷ ἀγαθῷ.

Jednakże ta druga figura nie jest jeszcze rymem w dzisiejszym znaczeniu.

U Gorgiasa znajdziemy już wyraźniejsze homoioteleuta, przy czym dwa człony kończące się jednakowo, idą po sobie lub się krzyżują, np.:

a) καλεῖ μὲν τὸν βουλόμενον | στεφανοῖ δὲ τὸν δυνάμενον,
b) ἢ ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος | τοῦ μὴ ἀπατήσαντος || καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος | τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

Po Gorgiaszu retorycy attyccy stosowali chętnie te schematy, ale ani u niego, ani u nich nie ma regularnego ich powtarzania się.

Jakkolwiek w tego rodzaju zestawieniach można mówić o dążeniu do pewnej muzykalności członów, to jednak Grekom nie o nią chodziło w gruncie rzeczy; według ich poglądu była ona tylko środkiem do wzmocnienia, uwydatnienia, uczynienia zrozumiałym logicznego rozczłonowania mowy. Chodziło więc głównie o wzmocnienie znaczenia, dlatego też jednakowe brzmienie pewnych części wyrazów miało wtedy uzasadnienie, jeżeli podporządkowywało się myśli; w ten sposób uwydatniało się znaczenie przez jednakowe brzmienie, a jedność myśli przez jedność dźwięku. Tak przeto i homoioptoton, jak i homoioteleuton służyły do wyraźniejszego skojarzenia poszczególnych pojęć.[1]

[1] K. Polheim. Die lat. Reimpr., jw., str. 137.

Zasadę zestawiania równobrzmiących członów przejęli od Greków Rzymianie; Cicero nazywał homoioptoton — *similiter cadens*, a homoioteleuton — *similiter desinens*. Za czasów Cicerona, jak i w okresach późniejszych stosowano tę zasadę w prozie łacińskiej, a przejęli ją również pisarze chrześcijańscy; miał do niej upodobanie św. Augustyn, a po nim i wielu innych pisarzy; stosowano ją następnie przez długie wieki do chwili jej rozkwitu w w. X—XII, a także i wiekach następnych.

Jak się zaznaczyło, pisarze greccy i rzymscy nie poszukiwali rymu, nie widzieli bezwzględnych konieczności stosowania go. Podobnież w pierwszych wiekach kultury chrześcijańskiej nie ma jeszcze powszechnego zastosowania, a o rymie w ścisłym tego słowa znaczeniu może być mowa dopiero w hymnach chrześcijańskich.

Poezja chrześcijańska w swych początkach przeciwstawiała się wzorom grecko-rzymskim, a poszukiwała nowych form. Istota jej polegała na tym, że na miejsce ilości zgłosek postawiono zasadę rytmu. Można jednak w tym właśnie dążeniu dostrzegać wpływ prozy rytmicznej, która dała podstawę do rozwoju poezji rytmicznej i ściśle złączonego z nią rymu.[1] Rytm prozy zaznaczył się w kazaniach czasów najdawniejszych, które raczej były hymnami prozą; powstanie ich nie łączy się jednak z powstaniem chrześcijaństwa. Twórcą hymnów bowiem jest Plato, który miał kilku naśladowców, lecz

---

[1] Eduard Norden. Die antike Kunstprosa, Leipzig 1898, Bd. II, str. 842 i n. Por. też Andreas Heusler. Deutsche Versgeschichte, Bd. II, str. 74—99, Berlin 1926; Th. Zieliński. Der Rhytmus der römischen Kunstprosa und seine psychologischen Grundlagen, Archiv für die gesamte Physiologie, VII, Leipzig, 1906, str. 125—142; tenże. Das Ausleben des Klauselgesetzes in der römischen Kunstprosa, Philologus, Suppl. X, Leipzig 1907, str. 429—466.

w ogóle ten rodzaj nie bardzo się rozwinął w literaturze greckiej. Rytmiczność kazań wynikała stąd, że były one wygłaszane w zbliżonym do śpiewu spadku tonicznym, więc pewnego rodzaju recitativo, z wyraźną modulacją głosu, co stoi w związku z dawnym śpiewem kościelnym, który był raczej tylko recitativem. Z tego wynika, że między kazaniem a śpiewem kościelnym nie było różnicy, posiadały one rytm, a zjawiał się w nich również rym. Uwidaczniał się on w hymnach, ale nie jako jakaś istotna ozdoba, lecz tylko w szczególnie patetycznych miejscach; tego rodzaju postępowanie zaznaczyło się tak w hymnach greckich, jak i łacińskich.

Ale nie tylko w wymienionych tu rodzajach literackich dostrzega się skłonność do rymowania w prozie, znajdujemy to również w traktatach św. Augustyna, o czym świadczy następujący urywek:

> Duas vitas sibi divinitus praedicatas et commendatas novit Ecclesia; quarum una est in fide, altera in specie; una in tempore peregrinationis, altera in aeternitate mansionis; una in labore, altera in requie; una in vita, altera in patria; una in opere actionis, altera in mercede contemplationis... Una cum hoste pugnat, altera sine hoste regnat.

Tak zatem w pierwszych wiekach chrześcijaństwa np. w psalmach św. Augustyna, jak również w hymnach św. Ambrożego znajdujemy tak homoioptoton, jak i homoioteleuton. Oczywiste, że zasady, stosowane w prozie, znalazły również zastosowanie w poezji.

Poszukiwanie, w jaki sposób poezja rymowana zastąpiła poezję metryczną, prowadzi równocześnie do poszukiwania, jak kwantytatywność, zasada języków i poezji starożytnej, została przezwyciężona przez zasadę

języków i poezji nowoczesnej: akcent. Walka między tymi zasadami, jak widzieliśmy wyżej, rozegrała się na terenie języka łacińskiego i skończyła zwycięstwem akcentu. Zmiana ta następowała stopniowo i przejście od zasady kwantytatywnej do nowej uwidoczniło się, a następnie utrwaliło w poezji kościelnej, w jej początkach.[1]

Jak z powyższego widać, rym w wierszu jest dalszą ewolucją rymu w prozie, przy czym w tym wypadku obowiązują już pewne prawa metryczne albo rytmiczne; rym ten już nie pojawia się na końcu członu, lecz jest zakończeniem pewnej grupy rytmicznej, zjawia się na końcu wiersza, przeważnie odpowiadającego ze względu na ilość zgłosek następnemu wierszowi, choć — jak wiemy — nie jest to obowiązującą zasadą. Należy dodać, że rym nie zawsze zbiega się z pauzą w mowie, czasem bowiem zjawia się tzw. *enjembement*.[2]

W średniowieczu oznaczano rym — podobnie jak w starożytności — nazwą homoioteleuton i zaliczono go do figur retorycznych, zwanych po łacinie *colores rhetorici*; definiowano go w przybliżeniu w ten sposób, jak się dzisiaj określa, a więc np. homoioteleuton *similis terminatio, dicitur figura, quoties media et postrema versus sive sententiae simili syllaba finiuntur.*[3]

Wprowadzenie rymu do poezji przypisuje się Ojcu Kościoła Ambrożemu, biskupowi Mediolanu (340—397), a dalszy jego rozwój jego następcy Prudentiusowi (348—410 (?)). Lecz jeszcze rym nie był wtedy obowią-

---

[1] Léon Bellanger. Études historiques et philologiques sur la rime française, Paris 1876, str. XX.

[2] K. Polheim. Die lat. Reimpr..., jw., str. XVI.

[3] Eduard Norden. Die antike Kunstprosa, Leipzig 1898, Bd. II, str. 872.

zujący. Dopiero rzymski poeta Caelius Sedulius, który tworzył za panowania cesarza Teodozjusza (†450) i Walentyniana III (†455), w hymnie, opisującym w 23 czterowierszowych zwrotkach życie Jezusa, zastosował po raz pierwszy konsekwentnie rymy, tj. wprowadził je w każdym wierszu. Przed nim rym nie obowiązywał wszędzie, były przeto wiersze rymowane i nierymowane.

Najpowszechniejszym wierszem średniowiecza był heksametr i pentametr leoniński, w którym rymował się środek i koniec wiersza. Wiersz leoniński otrzymał nazwę od Leona, kanonika w kościele św. Wiktora w Paryżu, który około połowy XII w. układał łacińskie heksametry i pentametry, tzw. dystychy, gdzie w środku i na końcu pojawiały się rymy np.:

In terra nummus rex est hoc tempore summus.
Nummum mirantur reges, proceres venerantur.
Nummo venalis favet ordo pontificalis.
Nummus magnorum iudex est conciliorum.

Sama jednak forma tego wiersza była znana i stosowana znacznie dawniej, nie miał jednakże do czasów Leona ustalonej nazwy. Wypada zaznaczyć, że przygodnie zjawiał się wiersz leoniński u poetów starożytnych, np. u Owidiusza w *Ars Amatoria I* znajdujemy taki heksametr:

Quot coelum stellas, tot habet tua Roma puellas.

Od w. III zaczynają się rymy rozpowszechniać coraz bardziej w poezji, a doskonalenie ich trwa do IX w.

W w. III znajdują zastosowanie w poezji kościelnej rymy końcowe, które początkowo miały właściwie cha-

rakter asonansów; w wiekach następnych widoczne jest usiłowanie w kierunku zastępowania asonansu rymem, a wreszcie od w. IX ustala się zasada, że jeśli wiersz ma posiadać jakąś wartość, musi być bezwarunkowo rymowany. Przepis ten odnosił się do poezji kościelnej, ponieważ jednak miała ona wpływ na rozwój świeckiej, więc i tutaj dostrzegamy to zjawisko, podobnie jak w poezjach narodowych, zwłaszcza u narodów romańskich.

Rozwój i doskonałość kunsztu rymowania w łacińskiej kościelnej poezji przypada na wieki od XI-XIII; w tym czasie poeci zdobywali się już na doskonałe pod względem dźwiękowym rymy, które oddziaływały silnie na ucho słuchacza.

Z tych to wieków pochodzą najbardziej cenne łacińskie utwory, których autorami byli przede wszystkim duchowni, jak francuscy biskupi Fulbert de Chartres i Hildebert du Mans lub królowie, np. Karol, któremu się przypisuje skomponowanie *Veni Creator* i Robert Pobożny, twórca słów i muzyki dwóch utworów: *Adsit nobis gratia* i *O constantia martyrum*. Twórcami hymnów łacińskich byli też papieże, jak Innocenty III, autor *Veni Sancte Spiritus*, głównie jednak uprawiali poezję zakonnicy. Niemałe znaczenie posiada mnich Nother z Saint-Gall, twórca pierwszego dramatu liturgicznego: *Victimae Paschali laudes*; obok niego zasługuje na wzmiankę brat Jacopone da Todi, autor przepięknych pieśni, wśród których znalazła się *Stabat Mater dolorosa*, przypisywana papieżowi Innocentemu III. Z biegiem lat poezja łacińska dochodziła do doskonałości nie tylko w rymie, lecz kunsztowności strofki, np. u św. Tomasza z Akwinu w hymnie:

Lauda, Sion, Salvatorem,
Lauda ducem et Pastorem,
In hymnis et canticis.
Quantum potes, tantum aude,
Quia maior omni laude
Nec laudare sufficis.[1]

Niekiedy poeci łacińscy igrali wprost z rymami, umieszczając je nie tylko na końcu wiersza, lecz na początku lub w środku, np.:

Haec dies, in qua quies
mundo redditur,
tempus enim est,
nam resurrexit, qui nos dilexit.
Gaude, plaude, ama, clama voce valida!
Surge, curre, vere quaere
Christum istum corde, sorde, procul posita!

Jednakże rym łaciński nie był doskonały w znaczeniu dzisiejszym, ponieważ rymowały się wyrazy nie swymi rdzeniami, lecz przyrostkami czy raczej końcówkami fleksyjnymi, jak to np. dostrzegamy w wierszu:

Iudex ergo cum sedebit
Quidquid latet apparebit,
Nil inultum remanebit.[2]

Poezja narodowa, szczególnie narodów romańskich, wzorując się na łacińskiej, przejęła od niej tę samą zasadę rymowania. Tak więc znajdujemy ją w ,,Rolandzie Szalonym" Ariosta w strofce:

---

[1] P. V. Delaporte, S. J. De la rime française, Paris 1898, str. 43—45.

[2] Sigmar Mehring. Der Reim in seiner Entwicklung und Fortbildung, Belin 1891, str. 79.

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non é, che più risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.

Toż samo spotykamy w hiszpańskim wierszu Lope de Vegi:

Es muy de los afrentados
querer la vida perder,
I el saberla defender
muy de los que son honrados...[1]

Godne jednak uwagi, że nie od razu przystąpiono do pisania w tym lub innym języku narodowym, lecz mieszano wiersze, układane w jakimś języku z łaciną, przy czym pojawiały się wiersze przeplatane lub też zaczynano jakiś utwór po łacinie, a kończono w języku narodowym. Tak więc w grze paschalnej ,,Zmartwychwstanie Łazarza" Magdalena przemawia najpierw po łacinie, potem po francusku:

Facta sum misera,
Et soror altera,
Per fratris funera;
    Hor ai dolor,
Hor est mis frere morz;
    Por que gei plor.
Lase, chaitive,
Dès que mis frere est morz,
    Por que sui vive? [2]

W chwili kiedy następował nawrót ku klasycyzmowi, a więc w okresie renesansu, zasady wierszowania

---

[1] Sigmar Mehring. Der Reim..., jw., str. 81 i n.
[2] P. V. Delaporte. De la rime..., jw., str. 56.

średniowiecznego, jak również i rymowania, ugruntowały się do tego stopnia, że chociaż w wielu dziedzinach był widoczny nawrót do starożytności, w obrębie wersyfikacji nie nastąpił przewrót. Wprawdzie poeci Odrodzenia, układając wiersze po grecku lub łacinie, przywracali zasady klasyczne, lecz się one ani nie rozpowszechniły, ani nie przyjęły. Niemałe znaczenie mogło mieć to, że wtedy rozwinęła się już poezja narodowa, która przejęła zasady wierszowania z średniowiecznej poezji łacińskiej, i jeśli można mówić o jakimś wpływie poezji klasycznej, to chyba dostrzega się go w budowie strofek, które jednak bez rymu obejść się nie mogły.

Tak przeto raz utrwalona zasada rymowania przetrwała do czasów ostatnich.

ROZDZIAŁ II

WIĄZANIE WIERSZY, ALITERACJA, ASONANS

Dwa lub więcej wierszy da się powiązać w pewną całość, obejmującą więcej niż jeden wiersz. Powiązanie to może być trojakiego rodzaju:

1. Aliteracja, równodźwięczność początkowych głosek w celu powiązania dwóch po sobie następujących wierszy.

2. Asonans, równodźwięczność głoski wewnątrz wyrazu w celu powiązania wierszy w całych poematach lub scenach. Asonancja polega na zgodności samogłosek i pojawia się na końcu wierszy.

3. Rym końcowy, równodźwięczność głoski wewnątrz wyrazu i jego zakończenia, ostatniej akcentowanej i następujących po niej zgłoskach.[1]

Jak z tego widać, asonans i rym są pewnym wzmocnieniem końca wiersza czy też zwróceniem uwagi na jego koniec; nie jest to rzeczą przypadku, lecz pewnym dążeniem do wskazania, jak się odczuwa koniec wiersza; jest to związane z dążeniem do silniejszego, bogatszego wypełnienia końcowych zgłosek w wierszu, aby przez

[1] Dr. J. Minor. Neuhochdeutsche Metrik Strassburg 1902, str. 367.

to zwrócić uwagę na jego granicę. Stąd wynika, że tak asonans, jak zwłaszcza rym służą nie tylko do uwydatnienia barwy dźwiękowej wiersza, lecz także stoją w pewnym związku z rytmiczną jego budową.

Z tego względu ma rym poważne znaczenie, ponieważ harmonia zgłosek akcentowanych w wierszu, podtrzymana rymem, staje się tym samym wyraźniejsza.

Wiadomo, że w melodii nawrót pewnych dźwięków tworzy rytm; jeśli chodzi o wiersz, to z pomocą aliteracji i asonansu rytm się czasem wyraźnie nie uwydatnia, natomiast staje się bardzo bogaty dzięki rymowi; osiąga się mianowicie dzięki niemu większe urozmaicenie, a i wiersz cały zyskuje na znacznej wyrazistości, a zarazem różnorodności dzięki zmienności rymu. Różnorodny ruch rytmiczny, rozmaite odcienie intonacji, różnorodna barwa dźwięku wywołują w nas różne wrażenia, budzą różne stany duchowe, które mogą być wzmocnione wskutek powtarzania się rymu, podtrzymanego przez mocno oznaczony czas, wzmacnianego przez najenergiczniejszy akcent w wierszu, popartego dzięki doniosłości wybranego słowa. Wskutek też tego rym uwydatnia wiersz pod względem dźwiękowym, podobnie jak melodię czyni jasną powrót toniki, zamyka niejako wiersz i pozostawia wrażenie czegoś skończonego[1].

Prócz tego rodzaju kadencji ma znaczenie również składnia zdania w tym mianowicie względzie, że z wierszem, a więc szeregiem metrycznym kończy się zdanie lub jego część, stosunkowo zwarta. Ułatwia to pauzę oddechową na końcu wiersza, nawet wtedy gdy nie ma tam wyraźnej pauzy metrycznej. Istniały nawet prze-

---

[1] P. Verrier. Essai sur les principes de la métrique anglaise, Paris, 1909, II partie, str. 211—213.

pisy odnośnie do bezwarunkowego kończenia zdania z końcem wiersza, później jednak czyniono ustępstwo na rzecz *enjembement*, tj. przerzucania części zdania do następnego lub następnych wierszy,[1] o czym już była wyżej mowa.

Aliteracja była właściwością dawnego wiersza głównie germańskiego, a obecnie zjawia się czasem tylko jako ozdoba. Odczuwa się ją najwyraźniej wówczas, jeżeli staje się widoczna w obrębie sąsiadujących ze sobą słów; jej właściwość polega na równodźwięczności początkowych spółgłosek, np. *Lust und Liebe, Wonne und Wehmut* itd. Aliteracja dotyczy tylko zgłosek akcentowanych, które niekoniecznie muszą znajdować się na początku wyrazu, może się ona również pojawiać w jego środku na zgłoskach, posiadających zasadniczy akcent.

Ten sposób układania wierszy spotykało się już w poezji (czasem również w prozie) Rzymian; aliteracja pojawiała się tam przeważnie na pierwszej zgłosce, raczej pierwszej głosce (spółgłosce), co stało w związku z akcentem łacińskich wyrazów, który w okresie przedhistorycznym spoczywał na pierwszej zgłosce słowa. Zachowała się ona i w czasach dawniejszych, np. znajdujemy ją w wierszach Plauta:

Vortentibus **t**elebois **t**elis **c**omplebantur **c**orpora.

Niejednokrotnie dochodzono w tym względzie do przesady, np. w takim zbiegu wyrazów:

O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti.[2]

---

[1] Andreas Heusler. Deutsche Versgeschichte, Bd. I, str. 39—40, Berlin 1925.

[2] Paul Verrier. Essai..., jw., str. 192—193.

Aliteracja, zwana po niemiecku *Stabreim*, była powszechna u wszystkich narodów germańskich, wobec czego spotyka się ją tam w czasach najdawniejszych w poezji pogańskiej.

Dzięki temu staje się rzeczą oczywistą, że na jej powstanie, rozwój i doskonalenie się nie mogła mieć wpływu poezja łacińska, lecz że zrodziła się samodzielnie, została więc uznana za germańską formę wierszowania i przetrwała do czasu zastąpienia jej przez rymowanie.

Z tego by wynikało, że istnieje pewna sprzeczność między tym, co się stwierdziło tutaj, a tym, o czym była mowa przed chwilą. Jest to jednak sprzeczność pozorna; aliteracja w starożytności była raczej tylko przypadkiem, natomiast w germańskiej poezji stanowi ona pewną zasadę, przepis.

Jeżeliby można było mówić o wpływie klasycznych form na tego rodzaju wiązanie z sobą wierszy, to trzeba by było przyjąć oddziaływanie tylko późniejszej poezji, z czasów cesarskich, która już opierała się na zasadach rytmicznych. Ale i to wydaje się wątpliwe, natomiast pewne jest, że zabytki poezji aliteracyjnej wykazują, że ich technika miała poza sobą poważną historię rozwojową. Stąd wypadałoby przyjąć, że „aliteracja jest końcowym produktem mieszaniny orkiestrycznego rytmu i akcentu ściśle określonego sposobu mówienia".[1]

Mieściła się w akcentowanych zgłoskach rdzennych, rzadko kiedy wynikała z powtarzania wyrazów lub gry słów *(paronomasia, adnominatio)*, pojawiała się konsekwentnie w poezji artystycznej. Nie zmierzano wprawdzie

---

[1] Dr. Franz Saran. Deutsche Verslehre, München 1907, str. 224—226.

do przesadnego nagromadzania w jednym wierszu zgłosek o jednakowej głosce początkowej, obowiązywały jednak pewne zasady umieszczania ich w odpowiednich miejscach, przy czym aliteracja nie sięgała nigdy planowo poza najkrótszy, dwuczłonowy period. Ona nadała charakter ogólno-germańskiemu stylowi wiersza.[1] Aliterację można określić jako rym spółgłoskowy; wyjątek stanowi zespół spółgłosek: sk, st, sp, które odczuwano jako identyczne; były też inne drobniejsze odchylenia. Jest ona uważana za emfatyczno-retoryczny środek artystyczny w przeciwstawieniu do rymu, mającego charakter melodyczny.

Aliteracja utrzymywała się w poezji germańskiej stosunkowo dość długo, aż w końcu zaczęły się pojawiać wiersze rymowane, które brały początek w starofrancuskim ośmiozgłoskowcu, wierszu epickim poetów dworskich. Wiersz rymowany miał wprowadzić i udoskonalić w niemieckiej poezji Otfried von Weissenburg z Alzacji, który w r. 868 ukończył swą książkę pt. *Evangelienbuch*. Za właściwego jego twórcę jest uważany Heinrich von Veldeke, który umiał układać poprawne wiersze tak pod względem rytmu, jak i rymu. Pisarz ten tworzył w II połowie XII w. Jednakże co do zasługi przypisywanej Veldekemu jako temu, który wprowadził rym do niemieckiej poezji, nasuwają się wątpliwości. W Niemczech mianowicie przez długi czas *reim* oznaczał wiersz, a nie rym w ścisłym tego słowa znaczeniu, czyli homoioteleuton, a określenie *vers* miało znaczenie strofki i dopiero w XVII w. zjawia się na to miejsce wyrażenie *Strophe*. Przez rym rozumiano też *versus metri-*

---

[1] Andreas Heusler. Deutsche Versgeschichte, Bd. I, str. 92, Berlin 1925.

cus w poezji łacińskiej i jako określenie kościelne zdania biblijnego z poetyckich ksiąg Starego Testamentu. Wobec tego stwierdzenie, że Veldeke układał dobre rymy, znaczyło nie co innego, tylko to, że pisał poprawne wiersze.[1]

W Anglii pierwszy zastosował rym skald islandzki Egill Skallagrimsson (900—982), lecz skaldowie używali nadal aliteracji albo czasem równolegle z nią rymu. W całej rozciągłości pojawił się tam rym w połowie XII w. w *Poema Morale,* wzorowanym na hymnach łacińskich. Od tego czasu rym rozpowszechnia się coraz bardziej, chociaż jeszcze w połowie XIV w. dwa poematy: *The Aunters of Arthur at the Tarne Wathelan* i Williama Langlanda *Piers Plowman* zostały ułożone na zasadach aliteracji.[2]

Warto nadmienić, że aliteracja zjawia się i w dzisiejszej angielskiej poezji jako pewnego rodzaju melodyczny ornament, mianowicie — podobnie jak to jest z asonansem — służy dla celów onomatopeicznych lub przyciągnięcia uwagi na ważniejsze słowa. Służy ona zarazem do wzmocnienia rytmu w zgodności z przyciskiem, może więc dać efekt różnorodności przy nieregularnym spadku i różnych częściach wiersza.

Występująca jeszcze dziś aliteracja w wierszach angielskich może być:

a) prosta:

The **f**urrow **f**olowed **f**ree albo The **m**other of **m**oths in **me**adow or plain;

---

[1] Wilhelm Braune. Reim und Vers. Eine wortgeschichtliche Untersuchung. Heidelberg 1916, str. 14, 15, 17, 7.

[2] Robert Spindler. Englische Metrik, München 1927, str. 38, 40 i 41.

b) złożona z grup aliteracyjnych, kolejno:

The laurel, the **p**alms, and the **p**aean, the
 breasts of the nymphs in the **b**rake
Dropped and **d**eep in the **fl**owers, with
 strings that **fl**icker like fire;

c) przeplatana:

We have **d**runken of things Lethean, and
 fed on the **f**ulness of **d**eath.[1]

Podobnie jak wiersz opowiadający, tak też liryczny przejęli poeci niemieccy z francuskiej poezji, mianowicie z liryki trubadurów. Po wprowadzeniu rymu nie zanikła jednak aliteracja od razu, lecz jako charakterystyczna właściwość poezji niemieckiej pozostała do czasów renesansu.

Asonans, polegający na zgodności samogłosek, był w przeciwieństwie do aliteracji właściwością języków romańskich, a pochodzenie jego wywodzi się z Hiszpanii. Asonans, zjawiający się na miejscu rymu, można określić jako niedokładny rym. Służy on czasem celom rytmicznym i wtedy występuje regularnie w określonych odległościach, tzn. asonujące zgłoski są rozdzielone przez nieasonujące. W tych jednak wypadkach zacierają się często, są więc niedostrzegalne. Zdarza się też np. w poezji hiszpańskiej, że zjawiają się te same asonanse w całym utworze poetyckim. Występowały one w czasach dawniejszych na miejsce rymów, zwłaszcza gdy jakiś poeta nie umiał opanować należycie sztuki rymowania.

---

[1] Egerton Smith. The principles of english metre, Oxford 1923, str. 173—174.

W ostatnich czasach asonans stał się bardzo modny, i właściwie w dzisiejszej dobie zastępuje on rym.

W poezji włoskiej rozróżniamy dwa rodzaje asonansów: a) *assonanza tonica*, np. *muóvo — buóno; óro — vólo*, b) *assonanza atonica*, np. *amáre — amóre, rápido — insípido* itd. Jeśli chodzi o francuską poezję, to warto zaznaczyć, że asonans nie budzi tam zbyt wielkiego entuzjazmu i nie może żadną miarą zastąpić rymu. Jeżeli się pojawia, to raczej wyjątkowo i wskutek pewnego dyletantyzmu. „Co się tyczy kilku nowych poetów, którzy z własnej ochoty i zasadniczo zastosowali asonans, to mniej więcej postępują jak stara kokietka, która w celu odmłodzenia się kryguje się z pomocą głosu i manier jak młoda panienka; są oni również śmieszni z innej przyczyny — przychodząc później zamiast, co by mieli przyjść wcześniej — jak ów sławny bohater powieści, której akcja toczy się w XII stuleciu, i który zawołał z wielkim zapałem: *Nous autres, hommes du moyen âge*".[1] Jeżeli poeci zadowalają się tylko asonansami, wynika to z osłabienia wrażliwości słuchowej i prostej nieznajomości cudownych środków, jakich dostarcza pełny rym nie tylko w odniesieniu do muzykalnego piękna wiersza, lecz do wyrażenia samej myśli.[2]

Jak widać, raczej wskazane jest unikanie we francuskiej poezji asonansu. Wprowadzenie go jest możliwe wtedy, jeżeli chodzi o oddanie kolorytu i rytmu jakiejś ludowej piosenki; wówczas użycie kilku wierszy bez rymu nie szkodzi zbytnio. Jeśli zaś któryś z poetów stosuje zasadniczo asonans, to zachodzi obawa, czy pretensjonalne niedbalstwo nie jest dowodem braku praw-

[1] Auguste Dorchain. L'art des vers. Paris, str. 104

[2] A. Dorchain..., jw., str. 104; por też str. 272—294.

dziwego artyzmu. W poezji francuskiej rym jest integralną częścią wiersza.[1]

Asonans nie był też obcy starej angielskiej poezji, a i w dzisiejszej pojawia się dosyć często, przy czym poeci wprowadzają go wewnątrz wiersza. Jest on dowodem dążności ze strony zawodowych artystów doby dzisiejszej do położenia nacisku w ich dziele na różnicę między pięknem i nadzwyczaj subtelną delikatnością, która koniecznemu rymowi służy wyraźnie jako pewna pomoc. Dostrzegamy to np. w wierszu:

Beckon, O beacon, and O sun be soon!
Hallo, bells, ower a melting earth!
Let man be many and his sous all sane,
Fearless with fellows, handsome by the hearth.[2]

Ale i w czasach dawniejszych nie pomijano asonansu, stosowanego dla efektów onomatopeicznych, co np. jest widoczne w wierszu Tennysona pt. *The Passing of Arthur:*

Dry clashed his harness in the icy caves
And barren chasms, and an to left and right
The bare black cliff clanged round him, as he based
His feet on juts of slippery crag that rang
Sharp — smitten with the dint of armed heels.[3]

U nas asonans stał się modny w poezji powojennej, przy czym ma swoich zwolenników i przeciwników;

---

[1] Maxime Formont et Alphonse Lemerre. Le vers français, Paris 1937, str. 48—49.

[2] Robert Swann and Frank Sidgwick. The making of vers, London 1934, str. 39.

[3] Egerton Smith. The principles of english metre, Oxford, 1923, str. 176.

do pierwszych należą poeci, do drugich w pewnej mierze uczeni. Warto o tym pomówić obszerniej w celu zobrazowania poglądu na tę sprawę. Kwestią asonansu zajął się obszerniej K. Nitsch, który rzecz tę omówił pokrótce w r. 1920,[1] a w kilka lat później rozwinął ją pod wpływem artykułu L. Podhorskiego-Okołowa pt. ,,O rymowaniu".[2] Prof. Nitsch, nie negując potrzeby pewnego postępu w kierunku doskonalenia rymu, jest w gruncie rzeczy przeciwny asonansom i utrzymuje, że zasadniczo idzie ,,o te zasady rymowe, co, oparte na obiektywnych właściwościach mowy, zawsze istnieć muszą, niezależnie od tego, czy poeta, na stałe lub chwilowo, chce być żonglerem, czy nie".[3]

Przechodząc do określenia asonansu, stwierdza bardzo trafnie, że polski asonans posiada swoje właściwości, różne od asonansów w poezji zachodnio-europejskiej. Uważa mianowicie, że ,,gdy w poezji zachodniej wystarczającą cechą asonansu jest zgodność samogłosek akcentowanych, to w polskiej koniecznym jego warunkiem jest zgodność także drugiej, po akcentowej samogłoski".[4] Jako zupełnie poprawny przykład polskiego asonansu przytacza strofkę z wiersza K. Wierzyńskiego:

Od morza aż do nieba piętra srebrnych **okien**,
Wyścig dachów i kopuł, serpentyn i wzg-**órz**
Świat w rozgrzaną, błękitną zanurzony **topiel**,
W gęsty mlecz niebieskości, puszysty jak pl-**usz.**

---

[1] Kazimierz Nitsch. Nowa zasada rymowa. Język Polski 1920, str. 65 i n.

[2] Leonard Podhorski-Okołów. O rymowaniu. Skamander 1925, str. 26—39.

[3] Kazimierz Nitsch. O nowych rymach, Przegląd Współczesny, r. IV, Kraków 1925, str. 45—66, cyt, str. 45.

[4] K. Nitsch. O nowych rymach..., jw., str. 47.

Tak tedy dochodzi do konkluzji, że romański asonans jest polskim półasonansem, polski bowiem wymaga dwóch jednakowych samogłosek.

Z tego jest widoczne, że prof. Nitsch wyróżnia dwa rodzaje asonansów, tj. posiadające zgodność w jednej tylko samogłosce (półasonanse) i zgodność w dwóch samogłoskach (asonanse czyste); prócz tych dwóch rodzajów uwzględnia jeszcze obok asonansów samogłoskowych asonans wzmocniony, tj. z częściową tożsamością spółgłosek, przede wszystkim na ich miejscu najważniejszym, a więc bezpośrednio po samogłosce przyciskowej, np. szepce — brunetce, płoną — dzwonią.[1]

Prof. Nitsch nie odrzucając zasadniczo asonansu, nie zachwyca się nim jako zastępstwem rymu, a przede wszystkim asonans w takiej postaci, w jakiej pojawił się u nas, jest czymś obcym, narzuconym gwałtem językowi polskiemu. Wychodzi mianowicie z założenia, że ,,skoro każdy język ma swoje odrębne właściwości, to i zasady rymowania w każdym z nich będą nieco odrębne, że zatem nie można na ślepo narzucać poezji polskiej zasad francuskich ni rosyjskich".[2] Według jego słusznego stanowiska, rym musi ,,być organicznym wynikiem systemu tego języka, którego ma być artystyczną ozdobą".[3]

W konkluzji kładzie jeszcze raz nacisk na to, że w skłonności do używania u nas asonansu daje się zauważyć niewątpliwy wpływ nowszej literatury rosyjskiej, inaczej jest to mechanicznie przejęta rosyjska moda rymowa. Stąd też konsekwentnie następuje stwierdzenie,

---

[1] K. Nitsch. O nowych rymach..., jw., str. 48.
[2] K. Nitsch. O nowych rymach..., jw., str, 50.
[3] K. Nitsch. O nowych rymach..., jw., str. 53.

że asonans wniesiono do nas sztucznie, przesadzając go ,,na grunt zupełnie inaczej ukształtowanego języka;[1] w końcu wyraża autor przekonanie, że powodem rozpowszechniania się asonansów jest ich znacznie większa łatwość aniżeli rymów.

Artykuł prof. Nitscha jest dotychczas jedynym właściwie głosem ze strony uczonych odnośnie do dzisiejszej sztuki rymotwórczej. Odnosi się do niej autor z rezerwą ze względu przede wszystkim na jej obcość, niezgodną z językiem polskim.

Stanowisko prof. Nitscha, zresztą względnie obiektywne, nie znalazło poklasku u poetów, co jest zrozumiałe, gdyby je bowiem podzielili, musieliby zaprzestać używania asonansów, a żaden z twórców nie chciałby zrezygnować z tej nowej zdobyczy, rozpowszechnionej do tego stopnia, iż łączenie wierszy rymami uważanoby za pewnego rodzaju zacofanie.

Leonard Podhorski-Okołów, któremu prof. Nitsch poświęcił sporo miejsca w swej rozprawce, przeciwstawiając się jego poglądom, dał odpowiedź w artykule ,,O obronie nowych rymów".[2] Wysuwa tu jako niezupełnie przekonywający argument, że język poetycki ,,w przeciwieństwie do mowy potocznej jest wyjątkowo podatny na różnego rodzaju wpływy i zapożyczenia", co jest zależne od różnego rodzaju ,,prawodawców mody", uważa też, że pewne oddziaływania widoczne są nie tylko u nas, ale także gdzie indziej.[3] Oczywiście, że nie podziela stanowiska prof. Nitscha i występuje w obronie asonansów.

---

[1] K. Nitsch. O nowych rymach..., jw., str. 59.

[2] Leonard Podhorski-Okołów. O obronie ,,nowych rymów". Skamander 1926, Warszawa, str. 109—115.

[3] L. Podhorski-Okołów. O obronie..., jw., str. 110.

Prof. Nitsch dał na to odpowiedź w artykule pt. „O rymach głębokich i niezupełnych", lecz już nie wniósł tu nic nowego.[1]

Za teoretyka asonansu wypadałoby uznać w pewnym stopniu Adama Szczerbowskiego, który z okazji dziesięciolecia wprowadzenia u nas asonansu stara się wyjaśnić w artykule pt. „Dziesięciolecie asonansu" znaczenie tego nowego sposobu wiązania ze sobą wierszy.[2] Autor uważa, że wprowadzenie asonansu jest bezsprzecznie jednym z głównych triumfów nowych prądów poetyckich w dziedzinie formy. Genezę jego widzi nie w nawrocie do poezji średniowiecznej czy ludowej, „lecz w prostym a uderzającym fakcie szukania nowych dróg, zwalczania zakorzenionych tradycyj literackich, dążenia do oryginalności za wszelką cenę — a z drugiej strony w tym bez wątpienia słusznym spostrzeżeniu, że zakres możliwości rymów, acz bogaty, ale ograniczony, został w ciągu wieków wyczerpany niemal do dna".[3]

Dostrzega też zasadniczą różnicę między rymem a asonansem w tym, że o ile pierwszy jest utożsamianiem dźwięków końcowych członów rytmicznych utworu poetyckiego, „o tyle asonans spełnia zadanie inne, które polega nie tyle na utożsamianiu, ile wyszczególnianiu dźwięków, zamykających wiersze, drogą idącego obok siebie utożsamiania i wyróżniania".[4]

Przy końcu swoich rozważań wymienia Szczer-

---

[1] Kazimierz Nitsch. O rymach głębokich i niezupełnych, Język Polski 1926, str. 111—118.

[2] Adam Szczerbowski. Dziesięciolecie asonansu. Ruch Literacki, 1929, str. 193—203. Por. też Boy-Żeleński „Nekrolog rymu", Kurier Poranny 1927, nr 336, i L. Podhorski-Okołów, „Pod płonącym dachem". Wiadomości Literackie 1925, nr 6.

[3] A. Szczerbowski. Dziesięciolecie..., jw., str. 196.

[4] A. Szczerbowski. Dziesięciolecie..., jw., str. 198.

bowski kilka grup asonansowych. Do pierwszej zalicza takie, które są najbliższe prawidłowemu rymowi, a posiadają całkowitą zgodność samogłosek i spółgłosek z wyjątkiem ostatniej spółgłoski, która jako wygłosowo słaba w jednym z rymujących wyrazów nie spotyka się ze współdźwiękiem drugim, np. marynarza — twarzach, zażarta — tartak.[1] Ten rodzaj uważa za uzasadniony, konsekwentny szczebel rozwoju sztuki rymowania, jest on mianowicie, zdaniem autora, kontynuacją tego rodzaju rymów męskich, jak kwiat: spadł. Takie zestawienie jest jednak stanowczo błędne, wyrazy bowiem kwiat: spadł są zasadniczo w wymowie identyczne, autor tymczasem mówi o nich ze wzrokowego punktu widzenia, natomiast zażarta: tartak ani ze stanowiska słuchowego ani wzrokowego nie dadzą się uznać za identyczne.

Za drugi rodzaj uważa takie, w których ostatnia samogłoska lub spółgłoska, jako najsłabiej artykułowana w jednym z „rymujących" się wyrazów, odpowiada w drugim nie identycznej, jak w rymie prawidłowym, lecz zbliżonej (wieczór — przeczuł) lub całkowicie różnej (prawo — sława); tego rodzaju zjawisko oznacza nazwą oboczności asonansowej.

Za trzeci typ poczytuje dawny asonans, polegający na zgodności wokalicznej w końcowych zgłoskach rymujących wierszy, znanej już w pieśni ludowej np. nie lazł — niewiast, pan — miał, szeptem — przedtem itd. Ta grupa jest stosunkowo uboga.

Do ostatniej należą wszystkie inne asonanse, polegające na mniejszej niż poprzednie zgodności dźwięko-

[1] A. Szczerbowski. Dziesięciolecie..., jw., str. 201.

wej, czasem nawet efektowne, na ogół jednak dość rzadkie, wysilone np. kadłub — kowadło, trzasków — piaskiem.

Układ ten nie ma oczywiście znaczenia jakiejś normy, lecz celem autora jest stwierdzenie wśród różnorodności i pozornego pomieszania pewnego ładu, pewnej nie umówionej z góry i nie spisanej, ale już zarysowującej się poetyki nowoczesnej.

W tym samym roku omówił znaczenie asonansu Tadeusz Peiper, który utrzymuje, że posiada on odrębną naturę i odrębne możliwości, że jest więc czym innym niż rym, wobec czego może być użyty dla stworzenia nowych współbrzmień. ,,Otrzymać je można już choćby przez stosowanie zgodności spółgłosek. Dwie, trzy lub cztery spółgłoski, powtarzające się w tej samej lub podobnej kolejności, dają niesłychanie przejmujące efekty fonetyczne, jakieś ruchy dźwięków, których nowość tkwi w zmienianiu odstępów czasowych między powtarzanymi dźwiękami słów asonansowych".[1]

W dalszym ciągu podnosi, że krótkość trwania spółgłosek nadaje asonansom spółgłoskowym odrębną swoistość: ,,Spółgłoski wymawiamy szybciej niż samogłoski i dlatego zgodności spółgłoskowe przemijają szybciej niż samogłoskowe. Zgodność ich na krótko zawisa w powietrzu, więc nie tylko ucha nie odpycha, lecz przeciwnie ucho wgłębia się ku niej. Spółgłoski przemijają szybko, więc korcą słuch. Ucho miało coś, czego już nie ma. Nie otłukują ucha, przebiegają przez nie. I w tym tkwi jeden z uroków współbrzmień spółgłoskowych".[2]

---

[1] Tadeusz Peiper. Droga rymu. Przegląd Współczesny 1929, str. 247—264, cyt. str. 253.

[2] Tadeusz Peiper. Droga rymu..., jw., str. 254.

Sprawę asonansów omawia także Włodzimierz Lewik, który podobnie jak Szczerbowski, bierze pobudkę do swej rozprawki z pracy Nitscha. Autor dostrzega związek asonansu z rymem średniowiecznym, a jego pojawienie się widzi w ogólnych tendencjach współczesnej epoki. Nie jest on u nas czymś oryginalnym, podnietę otrzymał z zagranicy, lecz po zakorzenieniu się istotę swą oparł na rodzimej tradycji.[1] Przyczynę stosowania asonansu widzi w pewnym oklepaniu i wyczerpywaniu się rymu, przy czym stwierdza, że oklepanie i spospolitowanie się rymu godzi przede wszystkim w jego istotę i znaczenie.

Rym znany przestaje spełniać właściwe sobie funkcje w wierszu, pozwalając z łatwością odgadnąć jego odpowiednik, co już w oczach czytelników wywołuje obniżenie powagi wiersza.[2]

Wywód ten nie wydaje się całkowicie przekonywający. Wynikałoby bowiem z niego, że poezja znalazła się w tego rodzaju położeniu bez wyjścia, że gdyby się nie pojawił asonans, przestałaby prawdopodobnie istnieć. Zjawił się przeto jako wybawienie w najstosowniejszej porze niby jako jakaś nieunikniona konieczność, niby jako potwierdzenie, że się już możliwości rymowe całkiem wyczerpały. Nie jest to słuszne, poezja przy niezastosowaniu asonansów stałaby się może trudniejsza i mniej banalna, wzrosłyby prawdopodobnie wymagania, wzbogaciłoby się może metaforyczne wypowiadanie się, ale na to, aby osłabła wartość wiersza, trudno się zgodzić. Nie ma wątpliwości, że jakkolwiek

---

[1] Włodzimierz Lewik. Nowe rymy w świetle badań nad teorią istoty, wartości i znaczenia współdźwięków. Pamiętnik Warszawski, 1930, nr 7, str. 85—93, cyt. str. 87.

[2] W. Lewik. Nowe rymy..., jw., str. 88.

z czasem ucho przyzwyczai się do asonansu, to chyba nigdy nie będzie sobie rościł prawa do zupełnego zastąpienia rymu, który niewątpliwie posiada bogatszą harmonię dźwiękową, nawet pomimo pospolitości, bo przecież nie zestawienie rymów, lecz umiejętność skojarzenia ich z całą grupą wyrazów dowodzi wartości wiersza.

Lewik utrzymuje dalej, że potrzeba asonansu wynikła z pojęcia istoty i funkcji rymu, i z tendencji do rymowych uprawnień wszystkich słów polskich, daje on bowiem niewątpliwie znacznie więcej możliwości zestawiania z sobą wyrazów.

Broniąc asonansu wobec zarzutu prof. Nitscha, iż jest on łatwiejszy od rymu, twierdzi dość stanowczo, „że operowanie rymem niepełnym, jeśli się chce być w zgodzie z duchem języka i harmonią dźwiękową wiersza — jest stokroć trudniejsze, niż posługiwanie się rymem normalnym“,[1] że posiada on stokroć bogatszą skalę subtelności.

Twierdzenie to nie budzi wiary i nie przekonywa. Używanie asonansu wydać się może obecnie trudniejsze od dawnego rymowania. Nie wynika to jednak stąd, aby asonans był trudniejszy, lecz że jest pewną nowością, do której się twórcy jeszcze dostatecznie nie przyzwyczaili, jednak z biegiem czasu nastąpi jego opanowanie i wówczas się okaże, iż nie jest do tego stopnia trudny, jak się to wydaje twórcom doby obecnej. Trudność wynika również stąd, że każdy poeta, kojarząc z sobą wiersze, przyzwyczaił się układać je z pomocą rymów, ponieważ jednak obowiązuje asonans, musi po prostu przeciwstawiać się rymowi i dopiero po przezwyciężeniu tego oporu poszukać stosownego asonansu.

---

[1] W. Lewik. Nowe rymy..., jw., str. 90.

Przy końcu swojej rozprawki stara się Lewik stworzyć pewne przepisy dla asonansu.[1]

Artykuł Piechala jest w pewnej mierze kontynuacją poglądów Lewika, jakkolwiek nie zawsze dostrzega się zgodność między tymi autorami. Piechal mianowicie uważa, że rymy nowe nie są powrotem do prymitywizmu i średniowiecza, tam bowiem asonans był wynikiem niedosytu, obecnie zaś jest rezultatem przesytu; średniowieczny poeta odchodził od niego do rymu, dzisiejszy odchodzi od rymu do asonansu. Ostateczny wniosek, że nie można uważać dzisiejszych asonansów za prymitywizm, lecz jest to raczej złożoność pod pozorami prymitywizmu.[2]

A Szczerbowski porusza jeszcze raz po krótce sprawę asonansów w artykule ,,Nowe rymy", w którym jednak nie wnosi właściwie nic nowego, lecz raczej wypowiada w skróceniu to, co już przed tym powiedział. Tak więc pisze o wyczerpaniu się zakresu możliwości rymów, i o tym, że asonans jest wzbogaceniem, amplifikacją zasobów starego rymu itd.[3]

Dosyć ciekawa jest jego próba określenia asonansu, który dzieli się na dwie części: utożsamiającą, np. w „chłopcem — obcym" utożsamiające dźwięki: opc, i na odróżniającą, charakterystyczną innym dźwiękiem. To stanowi duży efekt asonansu, ponieważ w ten sposób daje się usunąć monotonia, a zarazem następuje podkreślanie poprzedzającego współdźwięku na mocy prawa kontrastu.

---

[1] W. Lewik. Nowe rymy..., jw., str. 91—93.

[2] Marian Piechal. Twórcze podstawy nowego rymowania. Pamiętnik Warszawski 1930, nr 9, str. 134—140, cyt. str. 134 i 137.

[3] Adam Szczerbowski. Nowe rymy. Polonista 1931, str. 164—168, cyt. 165.

W rezultacie dochodzi Szczerbowski do stwierdzenia, że asonans współczesny, utożsamiając i odróżniając, równocześnie spełnia zadanie wyszczególniania dźwięków zgodnych drogą nową i swoistą podkreślania przez przeciwieństwo, zgodnie z zasadą nowej sztuki (a przynajmniej głównych jej kierunków) wyzwalania i odkrywania tego, co różnorodne, nietypowe, wydobywania świata z pęt schematyzmu, odkrywania w szczególności nie monotonnej i zniewalającej jedności — ale mówiąc słowami Papiniego, ducha wyzwalającej jedności.[1]

Nie przesądzając dalszego rozwoju asonansu ani też tego, czy istotnie utrzyma się tak długo jak rym, tj. przez kilka wieków, nie przesądzając jego znaczenia ani wartości, wypadnie jednak zgodzić się z poglądem prof. Nitscha, że wprowadzenie go do naszej poezji jest niewątpliwie wynikiem mody, a nie istotnej konieczności. Przyznać też trzeba, że ucho dzisiejszego odbiorcy, przyzwyczajone do rymu, nie może jeszcze nawyknąć do asonansu, ponieważ się wydaje czymś osobliwym. Jeszcze dotychczas razi, możliwe jednak, że to powoli zaniknie.

W każdym razie jest pewną przesadą uważanie asonansu za jakąś rewelację, która ma przynieść zbawienie poezji. Wprawdzie i rym nie jest polskim sposobem kojarzenia wierszy, ale jego kilkuwiekowe zadomowienie się dało mu niewątpliwie prawo obywatelstwa, podczas gdy asonans uważa się jeszcze stale za obcego intruza, a gorzej dla niego, że właśnie droga do nas wypadła mu nie bezpośrednio z Zachodu, lecz za pośrednictwem

[1] A. Szczerbowski. Nowe rymy..., jw., str. 167.

Wschodu, który może tylko chwilowo zaimponował niektórym poetom, a może nawet i przypadkowo.

Nie od rzeczy będzie stwierdzić, że dzisiejsza moda stosowania asonansów robi wrażenie jakiegoś przymusu, gwałtu, a mimo wszystko, co się pisze o jego pięknie, nie daje tego miłego zadowolenia, jaki dawał rym.

ROZDZIAŁ III

RYM i JEGO ZASTOSOWANIE

Rym w ścisłym znaczeniu słowa pojawia się w poezji, chociaż przypadkowo występuje również w prozie, przy czym stosuje się go chętnie w przysłowiach, co wynika stąd, że rymowane zdania utrwalają się łatwiej niż nie rymowane.

Aby powstał rym, musi istnieć zgodność pewnych brzmień, mianowicie końcowych wyrazu, poczynając od samogłoski akcentowanej, przy rozbieżności innych najbliższych, a więc początkowych, czyli rym wymaga nierymu. Znaczy to, że aby ułożyć całkiem poprawny rym, muszą pojawić się dwa wyrazy o jednakowym brzmieniu na końcu, a o różnym na początku, a równocześnie różne co do treści. Wobec powyższego wydaje się trafna tego rodzaju definicja: „Rym jest to zgodność zakończenia wyrazów, różnych w swej części początkowej i co za tym idzie, różnych co do treści".[1]

[1] Kazimierz Wóycicki. Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego. Warszawa 1912, str. 113. Jeśli chodzi o rym, to pisano o nim sporo, zasadniczo jednak kwestia ta nie została wyczerpana. Sprawą przedstawienia dążenia do definicji rymu w Niemczech od czasu Herdera zajął się Alexander Ehrenfeld w książce pt. Studien zur Theorie des Reims, Zürich 1897. Autor nie wypowiada

Wypada jednak zaznaczyć, że nie tylko jednakowość dźwięku jest dowodem poprawności rymu, ale także niejednakowość. Do rymu należy nie tylko to, co ma dźwięk jednakowy, poczynając od samogłoski w zgłosce przedostatniej lub jednej albo kilku głosek w ostatniej np. zgłosce, ale także to, co ma dźwięk różny, a więc to, co jest przed jednakowością. A więc można powiedzieć, że rym i nie rym splecione z sobą tworzą właściwy rym np. *G-reis — K-reis, Gl-eis — Gr-eis.*[1]

Rym stanowi pewną ozdobę wiersza, wzmacnia on przy tym przez nawrót tych samych zgłosek grupy rytmiczne i jest pewnym harmonicznym elementem; ważny jest zwłaszcza w językach nie posiadających mocnego rytmu, tam bowiem zaznacza rytmiczne odcinki i mniejsze rytmiczne jednostki kojarzy w większe całości. Jednak nie ma ścisłej harmonii między rytmem a rymem: im rytm jest bardziej sztuczny, tym mniej uwypukła się rym, im są kunsztowniejsze rymy, tym słabiej rozwija się rytm.[2]

W każdym razie ma on dla wiersza poważne znaczenie, gdyż wskutek jednakowego brzmienia końca sąsiednich lub bliskich sobie wierszy zaznacza dla ucha ich związek niezależnie od rytmu. Przyjmując założenie potrzeby rymu w wierszach o rytmach słabiej

---

tu swego poglądu, lecz raczej referuje zapatrywania innych. Por. też Hugo Schuchardt. Reim und Rhythmus im Deutschen und Romanischen, w książce tegoż autora pt. Romanisches und Keltisches. Berlin 1886, str. 222—235. Interesujące rozważania o rymie znajdujemy też w rozprawce J. da S. Correia. A rima e a sua acçao linguistica e ideológica, w czas. Arquivo Pedagogico, Lisboa 1930.

[1] Rudolf Hildebrand. Zum Wesen des Reimes und des Stabreims, Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Leipzig 1891, 5, str. 577 i nast.

[2] Dr. J. Minor. Neuhochd. Metrik..., jw., str. 381.

dostrzegalnych, należy podkreślić, że w ten sposób podstawa jego istnienia nie może być uważana jedynie za jakiś kaprys, lecz za oczywistą konieczność.[1]

W ten w przybliżeniu sposób patrzy na znaczenie rymu Delaporte, który utrzymuje, że wiersz posiada właściwości muzyczne dzięki rytmowi, który jest jego harmonią i rymowi, będącemu jego melodią. Rym, mieszczący się na końcu wiersza, kończy period rytmiczny, a równocześnie go wzmacnia.[2]

W czasach nowszych rym zjawia się we wszystkich rodzajach wierszy, a więc w epice, dramatach, a szczególnie uprzywilejowane miejsce ma w poezji lirycznej.

Połączenie dwóch lub więcej wierszy jednym rymem stanowi często ograniczenie pewnej myśli, ponieważ rym ma na celu skojarzenie nie tylko jednakowych zgłosek, lecz dwóch albo więcej wyrazów, symbolizujących pewne pojęcia. Aby treść wiersza była jasna, powinny zjawić się jako rymy dwa zbliżone do siebie pojęcia. Zdarza się, że rymują się ostatnie zgłoski nie zbliżonych do siebie treścią wyrazów. Trudno rozstrzygać, czy większą wartość posiadają takie rymy, w których rymują się podobne do siebie znaczeniem wyrazy, czy niepodobne. Jeżeli występują nie pary rymów, ale większa ilość, np. w kunsztownych zwrotkach, w takim razie dobór wyrazów jast swobodniejszy.

Zadanie rymu jest potrójne:

1) strukturalne: a) oznacza bowiem zakończenie metrycznego odcinka albo wiersza, b) określa ugrupowanie wierszy w strofkach;

---

[1] Fritz Johannesson. Zur Lehre vom französischen Reim, Berlin 1896, str. 11.

[2] P. V. Delaporte, S. J., De la rime française, Paris 1898, str. 90.

2) melodyczne: dostarcza przyjemności przez powtarzanie dźwięków;

3) retoryczne i emocjonalne: wzmacnia naturalny przycisk ważnego słowa i z pomocą jego imaginatywnej sugestii uderza w pewne struny czuciowe.[1]

Przy poznawaniu zasobu rymów łatwo stwierdzić, że w każdym języku pojawiają się pewne ustalone tradycją rymy, których używa każdy poeta, np. w niem. *Herz — Schmerz, Holz — Stolz* itd. Zestawienie takie wynika nie tylko z podobieństwa brzmienia, lecz także z pewnego pokrewieństwa wyobrażeń. Tak więc w pierwszym przykładzie wyraz *Herz* wyobraża nie serce w znaczeniu biologicznym, lecz raczej organ uczuć miłosnych, stosowany w sensie metaforycznym; poeci opiewają niejednokrotnie nie szczęście w miłości, lecz raczej zawody, dlatego w takich razach znajdą właściwe przedstawienie ich przy skojarzeniu w rymie wyrażeń *Schmerz* i *Herz*.

Warto sprawdzić na kilku przykładach, jakie wyobrażenia mogą powstawać przy kojarzeniu tych dwóch wyrazów. Znajdziemy ich sporą ilość u L. Uhlanda, który lubi to zestawienie rymowe. Tak więc wiersz *Mönch und Schäfer* zaczyna się od słów mnicha:

Was stehst du so im stillen Schmerz?
O Schäfer, sag es mir!
Wohl schlägt auch hier ein wundes Herz,
Das ziehet mich zu dir?

W wierszu *Maientau* spotykamy analogiczne skojarzenie:

---

[1] Egerton Smith. The principles of english metre, Oxford 1923, str. 172.

Sink denn auch auf mich hernieder,
Balsam du für jeden Schmerz!
Netz' auch mir die Augenlieder,
Tränke mir mein düsternd Herz!

Zwróćmy uwagę na analogię, wynikającą dzięki dodanemu epitetowi; w jednym wypadku znajdujemy *wundes*, w drugim *düsternd Herz.*

W wierszu *Gespräch* nadał poeta tym wyrazom charakter socjalny:

Du hast das ganze nicht erfasst,
Der Menschheit grossen Schmerz.
Du meinst es löblich, doch du hast
Für unser Volk kein Herz.

Podobny sens mają te wyrazy w wierszu *Das Herz für unser Volk,* gdzie czytamy w pierwszej strofce:

Sein eignes Ich vergessen
In aller Lust und Schmerz:
Das nennt man, wohl ermessen,
Für unser Volk ein Herz.

Jak trudno stworzyć jakieś odmienne wyobrażenia przy tego rodzaju zestawieniu, udowodnią nam przykłady z innego poety, Fr. Grillparzera. W jego wierszu *Schweigen* czytamy:

So meine Muse,
Also mein Herz,
War doch ihr Lied nur
Sehnsucht und Schmerz.

Typowa ze względu na przedstawienie uczucia, powodującego ból, jest strofka z wiersza *Abschied:*

Hab' dich gesehen Wochen lang,
Und ruhig war mein Herz.
Jetzt, da des Scheidens Zeichen klang,
Woher jetzt dieser Schmerz?

Rzadko dosyć starają się ci dwaj poeci stworzyć inne skojarzenie rymowe, np. Uhland w wierszu *Abendwolken;* albo w wierszu *Am 18 Oktober 1816*, gdzie znajdujemy rymy: *abendwärts — Herz, aller — wärts — Herz.*

Użycie wyrazu *Herz* w rymie znajdziemy w innych również wierszach tych poetów, np. u Uhlanda w wierszu *Das Herz für unser Volk: Scherz — Herz, Vom treuen Walther: Herz — Erz,* albo u Grillparzera *Abschied von Wien: Herz — Scherz* itd.

Podobny zbieg pojęciowy — jak podany przed chwilą — znajdujemy w poezji polskiej, gdzie z takiej grupy rymowej: serce, kobierce, poniewierce, rozterce najchętniej kojarzy się serce — rozterce; te dwa wyrazy nie odpowiadają wprawdzie temu, co oznacza *Herz* i *Schmerz*, ale nastrojem zbliżają się do siebie te dwie grupy rymów.

Rym z wyrazem serce jest dość pospolity u naszych romantyków, zwłaszcza u pomniejszych, toteż jego nadużywanie uczyniło go całkiem wyświechtanym, stąd unikają go poeci tej miary, co Asnyk lub przedstawiciele „Młodej Polski", nie mniej jednak znajdziemy go także w ich utworach. Tak np. u Kasprowicza w „Melodiach wiosennych" jest dość niezręcznie użyty:

Grudzień rozsypał swe szrony
Na senne skronie,
Grudzień rozsypał swe szrony
Na serce,

I duch, tym lodem zmrożony,
Siłą nie płonie,
I duch, tym lodem zmrożony,
W roztercе.

Podobnie nie robi żadnego efektu w strofce z *Dies irae* J. Żuławskiego:

Żeś nas stworzył, a stworzył słabe i ułomne;
żeś nam kazał żyć w strachu i żyć w poniewierce;
żeś ból stworzył, a dał nam współczujące serce
i brzemię ponad siły dla barków ogromne.

Nie zachwyca również skojarzenie tego wyrazu z „wwierca" w wierszu Tetmajera „Zasnąć już..." :

Widok ich trupich czaszek mię przeraża,
dusi mię zgniła, wstrętna woń cmentarza,
a ten śmiech strasznej ironii się wwierca,
jak tępa śruba, w głąb mojego serca.

Pospolicie przedstawia się też u tego poety zwrotka w wierszu III pt. „Wiersze liryczne" :

On jest w tym krzyżu, czyli Go w nim nie ma,
kłamią, czy prawdę ci głoszą szyderce:
boleść nie może być cicha i niema,
mów doń!... Inaczej rozpęknie ci serce.

Najprościej rzecz przedstawia się w języku włoskim, gdzie nie zachodzi potrzeba wprowadzenia przenośnego wyrazu na wypowiedzenie pewnego stanu miłości, ponieważ kojarzą się z sobą zupełnie dobrze i zarazem rymują poprawnie: *amore* — *dolore*. Tak np. w I sonecie Fr. Petrarki znajdujemy takie zestawienie:

Fra le vane speranze e 'l van dolore
ove sia chi per prova intenda amore.

Godne uwagi, że we francuskim znajdziemy równoważnik niemieckiego *Herz* i *Schmerz* przez zestawienie: *coeur — douleur*.

Podane tu rymy nie mogą uchodzić za doskonałe, raczej należą do tzw. rymów pospolitych, których dzisiejszy poeta użyłby z wielką dyskrecją, nie mniej były przez długi czas bardzo powszechne. Rymy te posłużyły tylko jako przykład kojarzenia pewnych wyobrażeń, utrwalających się nieraz na okres kilku literackich pokoleń. Zdarza się jednak w ten sposób, że jakiś wyraz może skojarzyć się w rymie tylko z tym, a nie z innym wyrazem, ponieważ znaleźć można niewiele odpowiedników; tak np. Słowacki w poszukiwaniu rzadkiego rymu zdobył się na następujące zestawienie: jeden, eden, syredeń; takie zestawienia są rzadkością i siłą rzeczy muszą się powtarzać.

Rymy, mające jeden lub kilka tylko odpowiedników, tracą z biegiem czasu wartość, ponieważ nabierają zbyt dużej pospolitości i rzadko użycie ich może wywołać silniejszy efekt. Do takich należy zaliczyć rymy: moc — noc, które wciskają się niejako wszędzie. W wierszu Z. Przesmyckiego „Hymn do poezji" nie razi może takie zestawienie wskutek kilkuwierszowej odległości:

> Ale ty żyjesz. Twórcza twa moc
> Ożywia stlałe już kości,
> Gwiazdy błyskają z niejasnych mgławic,
> A skry płomiennych ducha błyskawic
> Skroś przerzynają drżącą noc.

Tu nawet jest widoczne, że właściwie w celu wprowadzenia tego rymu użył poeta obrazu zawartego w trzech ostatnich wierszach, co by dowodziło, że powstał on dla tego jednego wyrazu „noc", gdyby tu był niepotrzebny, pewnie by nie powstał ten obraz.

W wierszu A. Langego „Palingeneza“ dzięki treści zaszła potrzeba wprowadzenia wyrazu „noc“, a razem z nim jego odpowiednika „moc“:

Wiekuista noc zapadła
Na błękitu fal zwierciadła —
Całunowa — bezczuciowa —
Ostateczna padła noc.
Żadna gwiazda nie lśni złota,
Żaden płomień nie migota,
Nie drga żaden dech żywota;
Bytu przemian znikła moc.

Całkiem pospolicie wypadło to zestawienie w wierszu L. Szczepańskiego: „Dziewczyno“:

Uroków dziwnych moc
Promiennie cię owiała —
I jesteś jak ta noc
Tajemna srebrno biała...

Można tego rodzaju przykłady przytaczać bez końca.

Bywają jednak wyrazy, które nie mają pary, a więc nie dają się rymować; w języku francuskim jest ich około kilkudziesięciu, a tego rodzaju zjawisko spotkać można i w innych językach; do takich wyrazów należą wśród innych: ***algue, camphre, èpargne, dogme, humble, peuple, sceptre*** itd. Ale sporo spośród nich ma jednak rymowy odpowiednik w imionach własnych, dadzą się więc ułożyć takie rymy, jak: *perdre — l'Erdre, poivre — la Voivre* itp. W wypadkach niemożności znalezienia odpowiednika pozwalają sobie poeci na przełamywanie wyrazów dla rymu; tak więc słowo *gaz* nie ma odpowiednika, pojawił się jednak w takim zestawieniu:

Il voulait en finir; alors il prit son raz-
Oir, et s'ouvrit la gorge, à la luer du gaz.

Oczywistą jest rzeczą, że wobec stałego powtarzania tych samych rymów stają się one stopniowo oklepane, dlatego też każdemu poetyckiemu pokoleniu stawia się coraz większe wymagania co do doboru rymów, a i sami poeci dążą do tego, by rymy ich były coraz bardziej nieprzeciętne.

Poszukiwanie takich rymów, odznaczających się dużą kunsztownością, zalicza się raczej do wirtuozostwa; w takim wypadku dostrzega się pewną sztuczność, a zarazem przesadę.

Rym rzadki niekoniecznie dowodzi wielkości artyzmu i niekoniecznie daje zadowolenie czytelnikowi. Ważniejszą sprawą jest użycie rymu ekspresywnego, takiego, który by stworzył obraz, narzucił jakąś myśl, pobudził pewne wrażenie.[1]

Dążność do wirtuozostwa rymowego dostrzegamy w „Beniowskim", gdzie na każdym kroku staje się widoczne poszukiwanie niezwykłego rymu; w danym wypadku nie razi to zbytnio, ponieważ poeta postawił sobie jako założenie gonienie za osobliwością rymową i stara się to założenie rozwiązać po mistrzowsku np. w pieśni I:

> Kiedy słowiki wywołują śpiewem
> Księżyc spod ziemi — lecz pozwól asindziej,
> Że się nie mogli widywać gdzie indziej.

albo tamże w innym miejscu:

> Poetów wszystkich uczyni mi braćmi
> Wszystkich oprócz tych tylko, których zaćmi.

Podane tutaj przykłady uderzają przede wszystkim rzadko spotykaną osobliwością zestawienia; są to jednak

---

[1] Maxime Formont et Alphonse Lemerre. Le vers français, Paris 1937, str. 61.

wyrazy rodzime; większa kunsztowność staje się widoczna w wyrazach obcych, znanych w danym języku lub wprowadzonych przez autora. Szczególnym bogactwem tego rodzaju rymów odznacza się Słowackiego „Podróż na Wschód", na co zwrócił uwagę Wóycicki, nazywając te rymy „egzotycznymi".[1] Dadzą się tu wyróżnić rymy z obcych imion własnych, jak: Armida — Raszyda, Kokles — Temistokles; z imion własnych i rzeczowników pospolitych: Otranto — *canto, il torso* — Corso; z obcych imion własnych i rzeczowników pospolitych, przyswojonych językowi polskiemu: Charon — lazaron, zefiry — Dejaniry; z obcych imion własnych i wyrazów rodzimych: przejdą — Enejdą, żarem — Pindarem, pozdrowisz — Jowisz. Drugą grupę stanowią rymy z wyrazów i zwrotów obcych lub obcych przyswojonych: balecie — piruecie, *examen* — Amen, albo z obcych i rodzimych: święte — *far-niente, prix-fixe* — krucyfiks. szare — *frutti di mare.*

Jako charakterystyczny dla zastosowania obcych rymów w wierszu może posłużyć przykład z pieśni I wspomnianego poematu:

Wierzcie mi jednak, że leksza od rymu
(Dla śniegów jechać nie mogłem przez Turyn)
Para mnie gnała z Marsylii do Rzymu;
Do Neapolu zaś przywiózł weturyn.
Carozze jego i cabrioletti
Zalecam wszystkim — zowie się Paretti.

Słowacki zresztą nie zdobył się samodzielnie na tę śmiałość rymowania, jaką u niego znajdujemy, przejął ją od Byrona, głównie z „Don Juana", gdzie poeta an-

---

[1] Kazimierz Wóycicki. Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego, Warszawa 1912, str. 121.

gielski zastosował dużą swobodę i dowolność w rymowaniu, a wśród innych wprowadził rym łamany (Don Juan, I, 120):

she'll be nice hence -
Forward, and theire is no great cause to quake;
This liberty is a poetic licence.

Klasycznym przykładem kunsztowności w kierunku doboru rymu, a zwłaszcza obcego, jest wiersz Antoniego Langego pt. „Rym", w którym widoczne jest poszukiwanie rymu wyjątkowo rzadkiego i trudnego. Od razu staje się jasne, że poeta układał ten wiersz celowo, że więc jest to tylko poetycka robota, kunsztowna igraszka, dowodząca dużego opanowania techniki rymowania.

Poeci w wielu wypadkach lubią poszukiwać rymów kunsztownych, rzadkich, które niewątpliwie utrwalają się dość szybko, ale w nadużywaniu ich kryje się pewnego rodzaju niebezpieczeństwo, na co słusznie zwrócił uwagę Wóycicki, zaznaczając, że „efektom rymów rzadkich i egzotycznych grozi dwojakie niebezpieczeństwo: umysł, pochłonięty i jakby olśniony nieoczekiwanym spotkaniem dźwięków, może pomijać pozostałą treść wiersza, często zaś powtórzeniem rymów niezwykłych po chwilowym napięciu nerwowym sprowadzają wyczerpanie i przytępienie wrażliwości".[1]

Za pewną kunsztowność wypada uznać rym tego rodzaju, który stanowi jakby niespodziankę; wprawdzie słuchając pierwszego wiersza, niekoniecznie przewidujemy, jaki rym przyniesie nam wiersz następny, w każdym jednak razie jesteśmy w przybliżeniu przygotowani na jego pojawienie się, lub też, jeśli to ma być rym niekunsztowny, zaciera się w pewnej mierze

[1] K. Wóycicki. Forma dźwiękowa..., jw., str. 129.

wrażliwość na niego. Natomiast uwaga nasza skupia się na rymie, jeżeli sprawia przerwę w toku myśli lub zwraca ją w innym kierunku. Dość trafne przykłady na to znajdujemy u Wóycickiego.[1]

Cesarz idzie do Moskwy... daleka to droga,
Jeśli cesarz jegomość wybrał się bez Boga!...
Słyszałem, że już podpadł pod klątwy biskupie;
Wszystko to jest...!" Tu Maciej chleb umoczył w zupie.
I jeszcze nie dokończył ostatniego słowa.

Użycie rymu „w zupie" do „biskupie", w każdym razie dość osobliwego, nie powoduje żadnej sztuczności, jeśli weźmiemy pod uwagę poprzednią sytuację w „Panu Tadeuszu", przypominającą czynność, o jakiej przedtem, a więc przed przemową Maćka, była wzmianka; nie mniej takie przerwanie czy niedokończenie wątku myśli, spowodowane koniecznością zrymowania dwóch wierszy, jest oryginalne; sugeruje nam ono właściwe Maćkowi wyrażenie, a więc właściwy rym: głupie. Podobny przykład znajdujemy w poemacie W. Gomulickiego: „Pieśń o Gdańsku":

Zębate dachy, stare śpichrze
Powtarza szklana toń Motławy,
A cuda lagun od nich lichsze,
I lichszy dożów pałac krwawy,
I ołowiane w nim poddasze,
Bo tamto włoskie, a to... Kaszę
Je flis na tratwie blisko mostu.

Uderza nas tu zestawienie rymów „poddasze — kaszę", z toku myśli wynika, że tu wprost domyślamy się rymu „nasze", który zjawiłby się wówczas, jeśliby poeta skończył tok dowodzenia, nie kończy go jednak, pozo-

[1] K. Wóycicki. Forma dźwiękowa..., jw., str. 136—7.

stawiając resztę bystrości czytelnika, który bez zbyt wielkiego wysiłku domyśli się, o co chodzi, poeta zaś, korzystając z tego, wprowadza rym „kaszę“, który z rozważań porównawczych przenosi nas nagle w rzeczywistość, ukazując flisaka.

W powyższych wypadkach zjawia się oryginalny sposób wywoływania efektu przez sugerowanie rymu, który nie zostaje ujawniony, który jednak tkwi w świadomości odbiorcy, i przez wprowadzenie na jego miejsce innego rymu.

Efektowne może też się okazać zastąpienie rymu jakimś nierymującym się wyrazem, jak to spotykamy w IV części „Dziadów“ Mickiewicza:

> Przestań płakać, przestań szlochać,
> Idźmy każdy w swoją drogę;
> Ja cię wiecznie będę... wspominać...
> Ale twoją — być nie mogę.

Osobliwość w rymowaniu może spowodować także użycie prowincjonalizmów lub wyrazów technicznych, albo innego rodzaju.

Wielkie znaczenie posiada umiejętność tworzenia rymów, wzbogacenie ich słownika w miarę rozwoju języka lub też w miarę narastania tematów literackich, przy czym nieraz wyrazy, uważane za niepoetyckie, wchodzą jako stały zapas do rymów.

Dobór rymów nie jest obojętny nie tylko pod względem odpowiednich wyrazów, ale i dźwiękowym. W danym wypadku chodzi o to, by stosowne wyrazy odtwarzały stosowne nastroje; przy tym duże znaczenie posiada odpowiedni dobór samogłosek. W takich razach ważną rolę gra eufonia, zależna od przewagi spółgłosek lub

samogłosek, jak również od ich zawartości, zestawienia i połączenia.

Lecz zbyt silne nagromadzenie jednorodzajowych spółgłosek razi szczególnie ucho, z wyjątkiem takich wypadków, gdy poeta dąży do stworzenia onomatopei.

Za najdoskonalsze rymy uważa się te, które posiadają identyczność dźwiękową, ale w tym względzie decydujące znaczenie posiada nie oko, lecz ucho. Tak przeto, aby rymy były poprawne, muszą posiadać jednakową jakość i ilość samogłosek, jednakową jakość spółgłosek, pewną siłę dźwiękową zgłosek rymowych, tj. nie może się rymować zgłoska akcentowana z nieakcentowaną.

Jeśli spojrzeć na rym jako na jeden ze środków artystycznych w poezji, to można go uważać równocześnie za element jedności i różnorodności, pewności i niespodzianki, zasadę wolności, a zarazem przymusu, cudowną przyczynę tego rodzaju nagłej rewelacji, wewnętrznego oświetlenia, będącego ostatnią granicą, najwyższym wierzchołkiem wzruszenia poetyckiego.[1]

---

[1] Auguste Dorchain. L'art des vers, Paris, str. 106.

ROZDZIAŁ IV

RODZAJE RYMÓW

Zasada rymowania polega na tym, że rymują się ze sobą dwa wyrazy. Odstępstwo od zasadniczych przepisów jest możliwe, chociaż raczej poeci unikają tego rodzaju odchyleń. Odstępstwa od ogólnej zasady mogą być różne, a więc: 1. rymy rozłupane, gdzie z jednym wyrazem rymują się dwa, stanowiące całość rymową, np. w ,,Beniowskim" w pierwszych pięciu księgach jest ich dość dużo, jak: a ja — zgraja (I), łoskotu — kto tu (III), panią — na nią (III), nie chce — łechce (III), malwie — na lwie (IV), kto ma — rękoma.

Za drugi rodzaj tych rymów uważa się takie, gdzie dwa rymy, zespolone w całość rymową, rymują się dwoma wyrazami; np. w „Beniowskim": śmiał się — stał się — bał się (I), lub w pieśni I:

Straciłeś cały majątek? — I cóż mi
Majątek, ludzi sąd? — Ja kocham ciebie!
Ja twego serca chcę, a nie twych dusz mi
Potrzeba; pójdę o żebraczym chlebie...
Nie odpowiadaj mi na to, nie krusz mi
Serca...

2. Rymy złamane, gdzie wyraz jakiś tworzy rym z częścią drugiego wyrazu; w języku niemieckim tego

rodzaju złamanie jest możliwe, choć niezalecane wobec tego, że istnieją tam wyrazy złożone; jako znany przykład można przytoczyć dwuwiersz:

Hans Sachs war ein grosser Schuh —
macher und Poët dazu.

Nie jest to rym poprawny, w danym wypadku jednak dobry, ponieważ został wywołany dla efektu żartobliwego. Podobnież efekt żartobliwy posiada nadzwyczaj śmiało użyty przez Mickiewicza rym złamany:

Zwała się Kokosznicka z domu Jendykowi-
czówna. Jej wynalazek epokę stanowi
W domowym gospodarstwie.

Ciekawy przykład do pewnego stopnia złamanego rymu znajdujemy w „Beniowskim", p. X, gdzie rymuje się cały wyraz z pierwszą połową drugiego:

Jak to! Więc to jest — krzyknął pan Beniowski,
Którego mię los smętny tak zasmucał?
A to prawdziwy widzę wyrok boski! —
A dajże mi twarz, dajże, niechaj ucał...

Takiż sam przykład na tego rodzaju rym znajdujemy w „Beniowskim", p. V:

Lepiej ją spamiętam,
Gdy ich jaka złota strzała Meleagra,
Przeszyje pióro pana Michała Gra...

Rymy tego rodzaju, tzw. *tmesi*, zjawiają się dość często w poezji włoskiej, gdzie przyjmuje się dla zrymowania podział takich wyrazów, jak *sopra-veste, sacro*

santo, i przysłówków, kończących się na — *mente*. Tak więc znajdujemy u Ariosta *Orlando fur*. XLI, 32:

Fece la donna di sua man le sopra-
vesti a cui l'arme converrian più fine...

albo u Manzoniego *La passione*, 11:

Tutti errammo: di tutti quel sacro-
santo sangue cancelli l'error,

lub wreszcie u Dantego *Parad*, XXIV, 16:

Così quelle carole differente-
mente danzando...

Do osobliwości wypadnie zaliczyć również skojarzenie wyrazów z pewnymi skrótami, jak to niezmiernie umiejętnie zastosował Słowacki w dwóch oktawach II pieśni Beniowskiego:

O, tam poezja gotowa! — Romeo,
Pożycz mi twoich słów rozpłomienionych!
Zresztą już Ursę mam z Kassyopeą,
Mam księżyc i mam dwoje serc pęknionych,
I Filomelę, co tak jak J. B. O.
Ów londyńczyków słowik zapalonych,
Śpiewa dla chcących spać arystokratów,
Tak, że go wszyscy dają do stu katów.

Jeszcze jeden interesujący przykład skrótu znajdujemy w pieśni III:

Imię krytyki? — Nie, krytyków. — A, bah!
Któż z nich ma imię? „Z. K.", „S. K.", „E. K."
Mówią, że „Młodą Polskę" pisze — baba,
Ale ja, widząc, jak kąsa i szczeka.
Sądzę, że jezuita...

Przykład francuski na rym złamany był przytoczony wyżej, przy innej sposobności (str. 45) ; zresztą rymy złamane dadzą się znaleźć w każdej literaturze. Poeci angielscy, w poszukiwaniu osobliwych efektów, wprowadzają często rymy złamane, znajdujemy to np. niejednokrotnie u M. G. Hopkinsa:

all un
warned, eleven fathoms fallen,[1]

gdzie *un* należy do *warned*,
albo:

king
dom of daylight's dauphins...
...the rein of wimpling wing,[2]

gdzie *king* należy do *dom* jako jeden wyraz *kingdom*, lub w końcu:

from swarm
ed Rome...
...of war's storm.[3]

tu *swarm* stanowi całość z *ed*, a więc *swarmed*.

Większą osobliwością są rymy tego rodzaju, że część rymu znajduje się na końcu wiersza, a część na początku drugiego, przy czym jest to pierwsza głoska początkowego wyrazu w wierszu np.:

But what black Boreas wreched her? he
C/arne equipped, deadly — electric,[4]

gdzie z wyrazem *electric* rymuje się *wreched her? he C*, a więc *C* z wyrazu *Carne* kończy rym,

[1] G. M. Hopkins. Poems, L., 1930, str. 32.
[2] G. M. Hopkins. Poems, str. 29.
[3] G. M. Hopkins. Poems, str. 60.
[4] G. M. Hopkins. Poems, str. 33.

albo:

un confessed of them
.... the breast of the
M/aiden,[1]

gdzie również jako zakończenie rymu została zużytkowana pierwsza spółgłoska wyrazu *Maiden.*

Poeci angielscy ostatnich czasów szukają jeszcze innego rodzaju osobliwości rymowych, przy czym wykazują wiele pomysłowości.[2]

3. Rymy gramatyczne, tj. takie, które składają się z tych samych części mowy i tych samych form gramatycznych; mogą tu zachodzić różne jeszcze możliwości, a zatem mogą być rymy sufiksalne, gdy rymują się tylko przyrostki, lub rdzenne, jeśli rymują się rdzenie wyrazów, lub wreszcie rdzenno-sufiksalne. Mogą również rymować się wyrazy, zjawiające się jako rdzenne z sufiksem innego wyrazu. W tym wypadku rymy są oparte na morfologicznym i syntaktycznym paralelizmie.[3] Rymy gramatyczne spotykało się w dawnej poezji, stosowanie ich w ostatnich czasach było uważane za słabe opanowanie techniki rymotwórczej. Stąd też musiał nastąpić odwrót od rymów gramatycznych, co stanowi w poezji jeden z momentów najbardziej przełomowych. Fakt ten mianowicie miał bardzo daleko idące następstwa poetyckie, odbił się na treści utworów, na linii ich biegu,

---

[1] G. M. Hopkins. Poems, str. 21.

[2] Por. Modern Poetry 1922—1934, wyd. by Maurice Wollman, L. 1935. Zwrócenie mej uwagi na osobliwości angielskiego rymowania zawdzięczam prof. Andrzejowi Tretiakowi, któremu na tym miejscu składam za życzliwą pomoc serdeczne podziękowanie.

[3] W. Żirmunski. Rifma, jeje istorija i tieorija, Peterb. 1923, str. 80—82. Por też S. A. Andriejewski. Wyrożdienije rifmy w zbiorze tegoż autora pt. Litieraturnyje oczerki, S.-Peterburg, 1902, str. 427—469.

na ich zakrętach i skokach, a wszystko to było wynikiem, iż kojarzyły się w rymie wyrazy o odległej treści.[1]

Poza tym można rymy rozpatrywać z leksykalnego stanowiska; odnosi się to do pewnych ustalonych par rymowych — o czym była mowa wyżej — powtarzających się w każdym języku, a związanych pewną treścią. Orientowanie się w słownictwie rymowym wskazuje nie tylko na to, że pewne rymy się powtarzają, ale że w niektórych epokach lub u pewnych poetów widoczne jest dążenie do poszukiwania nowych rymów, do wznawiania już zapomnianych, do zmierzania w tym kierunku do oryginalności, a nietrudno byłoby stwierdzić, że w pewnych okresach usiłowanie znalezienia rzadkiego rymu staje się właściwością poetyckiej techniki. Przez rzadki rym rozumie się skomplikowany układ rodzajów stylistycznych: mogą to być rymy do tej chwili nie spotykane albo stosowane rzadko, rymy o niezwykłym zakończeniu lub składające się z mało używanych słów, albo też z wyrazów o odległym od siebie znaczeniu, lub nieoczekiwane układy różnych części mowy.[2]

Samo przez się oczywiste, że wartość rymu, o ile nie ma w tym spotykanej często przesady, wynika z jego doboru, rażą więc rymy pospolite, powszechnie używane, tj. szablonowe, razi jednak również zbyt wyraźne poszukiwanie zbyt sztucznych skojarzeń. L. Podhorski-Okołów jest zdania, że ,,im lepszy (rzadszy, trudniejszy) rym, tym lepsza, mocniejsza treść; im bliższe sobie, a więc łatwiejsze do połączenia są słowa stanowiące rym, tym mniej skomplikowana i esencjonalna, a bar-

[1] T. Peiper. Droga rymu..., jw., str. 255.
[2] W. Żirmunski. Rifma..., jw., str. 92—94.

dziej łatwa, płytka i monotonna jest odpowiednia treść".[1]

Dzieje rozwoju rymu wskazują na jego stałe doskonalenie się już nie tylko ze względu na dobór wyrazów, ale także unikanie w rymach tych samych części mowy lub tych samych form fleksyjnych. Wskutek takiego dążenia można ustalić różnorodność doboru: a więc rymuje się początkowo ta sama część mowy, stopniowo jednak rzeczownik z różnymi częściami mowy, podobnie jak te inne części mogą się z sobą rymować, możliwe też jest rymowanie rzeczowników nie w tych samych przypadkach i liczbach, czasowników w różnych formach itd.

4. Rym identyczny, jeżeli są jednakowe obydwa rymujące się słowa; oczywiste, że znaczenie ich nie jest jednakowe, w takim bowiem wypadku wystąpiłby ten sam wyraz dwukrotnie, co nie byłoby rymem, lecz powtórzeniem wyrazu.

Tego rodzaju powtórzenia pojawiają się czasem w poezji Mickiewicza, np. w „Dziadach" cz. III:

Ja mistrz, wyciągam dłonie,
Wyciągam aż w niebiosa i kładę me dłonie
Na gwiazdach, jak na szklanych harmoniki kręgach...

lub w „Panu Tadeuszu" ks. X:

Było to właśnie wkrótce po jej zaręczynach.
Wszędzie gadano tylko o tych zaręczynach.

albo wreszcie w ks. VI „Pana Tadeusza":

Mój Robaku — wołając — czy to tylko prawda?
Mój Robaku — powtarzał — czy to tylko prawda?

[1] Leonard Podhorski-Okołów. O rymowaniu. Skamander V, z. XXVII, styczeń 1925, str. 26—39, cyt. str. 33. Warszawa.

Chodzi tu natomiast o homonimy, więc wyrazy jednakowe pod względem brzmienia, lecz mające różne znaczenie, np. brona (brama) — brona — (narzędzie rolnicze) albo brzmiące jednakowo, lecz należące do różnych części mowy, np. broni (dopeł. l. poj.) — broni (3 osoba l. p.) i w takich przykładach (Mickiewicz, Żona uparta) :

Żona mi utonęła, żona, iż tak rzekę,
Wpadła mi w rzekę...

albo z „Balladyny“ Słowackiego.

Wierzę ! Wierzę ! Wierzę !
Matko, idź teraz do siebie na wieżę...

W przykładach tego rodzaju „otrzymujemy wrażenie, pokrywające się niemal całkowicie z wrażeniem rymów wskutek tego, że wybitny kontrast pojęciowy staje się niejako równoważnikiem nieobecnego kontrastu dźwiękowego“.[1]

5. Rymy mieszane, które kiedyś były modne, a polegały na kojarzeniu z rymami wyrazów o przestawionych głoskach, np. *Bausucht — Saubucht. süssen grollte — grüssen sollte.*

Trzeba jeszcze wspomnieć, że dla urozmaicenia rymów tworzą poeci tzw. rymy echa, co polega na tym, że w wierszu drugim pojawia się tylko wyraz, odpowiadający rymowi pierwszego wiersza, np.:

Et maintenant, que sens-je en mon courage?
Rage.
Qu'est-ce qu'aimer et s'en plaindre souvent?
Vent.

---

[1] Kazimierz Wóycicki. Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego. Warszawa 1912, str. 113.

W poezji francuskiej spotykało się echo już w w. XIII, a nie stronili od niego romantycy. Tak więc w balladzie XI *Odes et Ballades* V. Hugo znajdujemy taki przykład echa:

Mon page, emplis mon escarcelle,
Selle
Mon cheval de Calatrava;
Va!
Piquer, va convier le comte;
Que ma meute aboie en mes cours,
Cours.
Archers, mes compagnons de fêtes,
Faites
Votre épieu lisse et vos cornets
Nets.[1]

Nieraz wzbogacano echo powtarzaniem np.

Benins Lecteurs, très-diligents gens, gents,
Prenez en gré mes imparfaits faits, faits...
Qu'est-tu qu'une immonde, monde, onde?[2]

Zasadą poprawności rymów jest ich identyczność tj. że posiadają jednakowe brzmienie np. zdrowie — dowie; te dwa rymy wykazują tożsamość nie tylko pod względem akustycznym, ale również graficznym i nazywają się rymem bogatym. Nie ma jednak potrzeby, aby były identyczne pod względem graficznym, wystarczające jest wrażenie akustycznej tożsamości. Z powyższego przykładu staje się widoczne, że w bogatych rymach żeńskich powtarza się ostatnia zgłoska i samogłoska zgłoski przedostatniej; rzadko i to raczej wyjątkowo tożsamość sięga do dwóch ostatnich zgłosek

---

[1] L. Bellanger. Études historiques..., jw., str. 4.
[2] P. V. Delaporte. De la rime..., jw., str. 200.

i samogłoski trzeciej od końca zgłoski, np. w ros. *Подвда — одвда* albo w Grażynie, gdzie jednak raczej wypadałoby przyjąć powtórzenie:

Słucha, co Rymwid o Niemcach powiada,
Ale mu na to nic nie odpowiada...

Rymy jednakowe o trzech ostatnich zgłoskach są stosunkowo rzadkie, natomiast dość często zdarzają się takie, w których pojawiają się dwie pełne zgłoski, np. kilka takich przykładów z Beniowskiego: Stanisława — sława (I), ułanem — łanem (II), ranny — poranny (I), wagę — powagę (I), łono — pochłoną (I), razy — wyrazy (II), Minerwy — nerwy (II), usiadła — zsiadła (II), użycie — życie (IV), powoli — swawoli (IV). Do osobliwości rymowych wypada też zaliczyć tego rodzaju wyrazy, w których w drugiej zgłosce od końca część jej jest jednakowa, a część inna, np. w „Beniowskim“: trawnik — prawnik (I), od razu — obrazu (I), skłoni — skroni (I), bramach — błamach (II), piorunem — piastunem (IV); dość rzadkie są tego rodzaju rymy, gdzie poza poprawnością rymową zjawiają się wyrazy o pokrewnym brzmieniu, np. w „Beniowskim“: palcem — padalcem (I), chrapy — charapy (I), głębi — gołębi (I), włoski — wioski (I).

Wszystkie te przykłady nie są dowodem nieumiejętności dobierania rymów, lecz raczej pogoni za oryginalnością, pewnej skłonności do przełamywania zasad, a równocześnie poszukiwania swobody nawet kosztem pogwałcenia ustalonych reguł klasycznej sztuki rymowania. Pod tym właśnie względem dużo przykładów dostarcza nam Słowacki, który pewnie pierwszy całkiem śmiało naruszał przepisy, jakie ustalono u nas w w.

XVIII. To łamanie przepisów pojawiło się nie tylko w postaci ukazującej się w wyżej podanych przykładach, czasem bowiem poeta dla rymu wprowadza dość swobodnie zmianę fonetyczną wyrazu, np. w „Beniowskim“: lozak — kozak (I), dołu — Kapitołu (II), na wyżyni — uczyni (III), geografią — trafią (III), itd.

Jako bardzo charakterystyczny przykład tego rodzaju odchylenia fonetycznego od wymowy literackiej, i to kilkakrotnie spotykanego, może posłużyć strofka w III pieśni „Beniowskiego“:

Dochodząc wejścia, nasz młokosik rzeski
Usłyszał w drzewie szmer i pocałunki...
Ciemny był wewnątrz dąb, ciemno niebieski,
Bo próchno, niby brabanckie korónki,
Rozbłękitniło chropowate deski,
Jak dla rusałki kościół lub bogunki.

Do wyrazów, o które tutaj chodzi, należą: „rzeski“ „korónki“, „bogunki“.

W jednym wszakże wypadku pozostawił poeta poprawność wymowy, wskutek czego zachowując ją, wprowadził raczej nierymowość, mianowicie w p. III: czterech, sferach, giwerach.

Podobną swobodę dostrzegamy również w niektórych wypadkach odnośnie do zasad fleksyjnych, np. ręce — prędce — jarzęce (II), szablą — grablą (III), i w dwuwierszu (p. I):

I często widzę, że na świecie źle tym,
Z rozpaczy kończę tak, jak Werter w Götym,

albo w pieśni IV:

Tak — że więc krwawym was obmywam chrzestem!
A pomyśl tylko ty — czemże ja jestem?

lub w pieśni V:

Potem nadętą dawnych przodków pychą,
Potem ją utkać Arachny robotą,
Potem ulepić z błota, jak pod strychą
Gniazdo jaskółcze, przybite do drzewa...

W przeciwstawieniu do rymów bogatych można mówić o rymach biednych, ale to odnosi się raczej do rymów męskich, w których identyczność ogranicza się nie do zgłoski, lecz samogłoski i jakiejś spółgłoski w zgłosce ostatniej albo tylko do samogłoski, np. jest — gest, sił — bił, trwa — ma; określenie biedny rym odnosi się właściwie do ostatniego przykładu.

Obok poprawnych rymów mogą się zdarzyć pewne odchylenia, uważane niekoniecznie za niedokładność w rymowaniu, lecz stawiane na równi z identycznymi dzięki utartej od dawna tradycji rymowania, dzięki więc pewnemu zwyczajowi. Chodzi tu o tzw. rymy przybliżone i niedokładne.[1] W pierwszym wypadku idzie o nieznaczne odchylenia, spotykane w praktyce rymotwórczej w różnych językach; odchylenia tego rodzaju mogą być różne, a granica ich polega na pewnej umowie. Czasem rymy takie przechodzą w dysonans i wówczas wysuwa się kwestia, czy dysonans traktuje się jako rym niepoprawny, czy też przyznaje mu się wartość na równi z rymami identycznymi; stosunek do nich i ich ocena zależy również od tradycji rymotwórczej. Tak np. w poezji niemieckiej w czasach dawniejszych samogłoski zbliżone do siebie fonetycznie uważano za identyczne, a więc rymowano takie wyrazy: *trübe — Liebe, können — brennen; Bergeshöhn — gehn,*

---

[1] W. Žirmunski. Rifma..., jw., str. 68.

Zweifel — *Teufel,* przy czym rymy tego rodzaju były całkiem poprawne. Na taki stosunek w odniesieniu do nich wpływało to, że w wielu wypadkach osądzano je według wymowy dialektycznej, np. wiadomo, że w niektórych prowincjach Niemiec wyraz *Teufel* wymawia się jak *Tajfel,* stąd też rym *Zweifel* — *Teufel* może być uznany za zgoła poprawny.

Z punktu widzenia czysto opisowego można odróżnić następujące kategorie niedokładnych rymów: 1) nieścisłość w obrębie spółgłosek przy zachowaniu jednakowych samogłosek (asonans), 2) nieścisłość w obrębie samogłosek przy zachowaniu tych samych spółgłosek (konsonans), 3) niezgodność w ilości zgłosek rymu, 4) niezgodność w rozmieszczeniu akcentów.[1]

Odnośnie do pierwszej kategorii, to poza właściwościami asonantycznymi można jeszcze zwrócić uwagę na zestawienie podwojonych spółgłosek z pojedynczymi np. w „Beniowskim"; kwili — Sybilli (I), Apollo — topolą (I), Delilla — uchyla (IV), Tassa — Sasa (III).

Tak samo pojawia się czasem, zwłaszcza w zgłosce przedostatniej, dodatkowa spółgłoska, np. w „Beniowskim": częstochowski — troski (I), ręce — prędce (II), przyjdzie — piramidzie (III), nie pierwsi — z piersi (IV); ukazuje się także zestawienie: ś — sz, np. moście — panoszcie (II).

Spośród podanych tu czterech możliwości największa swoboda panuje odnośnie do punktu 2, tj. zestawiania samogłosek nie jednakowych, lecz przybliżonych brzmieniem. Pod tym względem dostrzegamy dość dużą różnorodność.

[1] W. Żirmunski. Rifma..., jw., str. 73.

I. W zgłosce ostatniej 1. w końcowej samogłosce rymowanie: a) o — ą lub odwrotnie (przykłady z pięciu ksiąg Beniowskiego): kolego — strzegą — niczego (I), addió — zabiją (I), tylko — chwilką (I), ostrzegą — swego (I), pochłoną — łono (I), sługą — długo (I), wściekłą — piekło (III); b) e — ę albo odwrotnie: duszę — kontusze (I), szczycę — okolice (I), c) i — e miesiącowi — wypowie (IV); 2. rymowanie samogłoski z samogłoską i spółgłoską lub odwrotnie: a) ej — i: realniej — borealni (I), od niej — pochodni (I), później — woźni (I), dalej — zapali (III); b) y — ej lub odwrotnie: tysięcy — więcej (III), prędzej — jędzy (II); c) ji — i lub odwrotnie: konwulsji — czulsi (I), postaci — arystokracji (IV); w obu tych wypadkach dopuszcza poeta w wyrazach: konwulsji i arystokracji wymowę kresową.

II. W zgłosce przedostatniej odstępstw od zasady spotykamy jeszcze więcej: 1. a mianowicie samogłoski z samogłoskami przy zmiękczeniu: a) ę — 'ę lub odwrotnie: pękną — zmiękną (I), giętki — prędki — miętki (IV), b) ę — 'e lub odwrotnie: krzyknęła — dzieła (I), c) e — 'e: trzewa — powiewa (III); d) o — u — (ó): jodeł — źródeł — szczudeł (I), później — woźni (I); e) i — y: kraina — zaczyna (I), syna — nowina (I); f) i — é: spiski — kréski (II); g) y — é: onym — czerwoném (IV), kréśląc — myśląc (IV); h) i — 'e: robotnicy — świécy (I); i) y — 'e: przypatrywał — śpiéwał (I); j) 'e — y — i: dopiéro — myrrą — lirą (I), mołodyca — szlachcica — świeca (IV), Giraj — otwieraj — wyraj (IV); 2. samogłoski z samogłoskami i spółgłoskami a) ę — en: wszędy — kwerendy (III), cmentarz — pamiętasz (II); b) ę — 'eń: gęstwie — pokrewieństwie (I); c) 'ą — oń: słońce — cierpiące.

Wymienione wypadki nie wyczerpują oczywiście wszystkich odchyleń, lecz raczej podane są tylko przykładowo, mogą jednak być jeszcze inne, jak również może ich być znacznie więcej. Stworzenie całego systemu byłoby możliwe po ułożeniu historii rymu polskiego. Tego rodzaju opracowanie pouczyło by nas o tym przede wszystkim, w jaki sposób ten lub ów autor tworzył samodzielne rymy, jakie wprowadzał odchylenia od ustalonych zasad, przy czym, jeśli one były, jakie na to wpłynęły okoliczności. Niemałe w tym wypadku znaczenie ma niewątpliwie wymowa, poeta bowiem (jest to widoczne dość silnie w rymowaniu Mickiewicza) bardzo często układa rymy opierając się na wymowie, stąd też często pojawi się w rymach wymowa prowincjonalna; a rymy tego rodzaju stają się potem powszechne. Cenną w tym kierunku pracę zapoczątkował u nas prof. Nitsch, ale niestety w późniejszych latach jej nie rozwinął.

Pojawianie się prowincjonalizmów jest widoczne u wielu poetów, a ciążą one również nad rymem. Zachodzi pytanie, czy w danym wypadku może być mowa o błędnym rymowaniu. Wprawdzie zasadniczo każdy pisarz (lub każda epoka) stawia sobie wymagania co do pewnego ideału językowego, ale spostrzegamy też dążność do wzbogacenia mowy wyrazami prowincjonalnymi. Tego rodzaju swoboda musi oczywiście dotyczyć również rymów.[1]

Nitsch w rozprawce swej,[2] w której podaje bibliografię przedmiotu, zajmuje się językoznawczą stroną pol-

[1] Friedrich Neumann. Geschichte des neuhochdeutschen Reimes von Opitz bis Wieland, Berlin 1920, str. 377—8.

[2] Kazimierz Nitsch. Z historii polskich rymów, Warszawa 1912.

skiego rymu, przy czym głównie zwraca uwagę na takie rymy, „co choć z jakiegoś punktu widzenia niedoskonałe, nie są jednak wcale indywidualną czy tradycyjną licencją, ale polegając na istotnej wymowie, mogą świadczyć o jej początku w miejscu i czasie".[1] Patrząc na rzecz z tego stanowiska, rozpatruje rymy, mające związek z ortografią, a następnie rozpatruje inne kategorie, jak rymowanie wyrazów, mających zbliżone samogłoski, np. w staropolszczyźnie: *a*, *a*, *é*, *e* itd, przy czym się okazuje, że w rymowaniu takich wyrazów postępowali poeci różnorodnie. W dalszym ciągu zastanawia się nad nosówkami: 1) ę, która dopiero później rymuje się z samogłoską e, 2) ą, rymującym z o, ale dopiero od czasów epoki stanisławowskiej. Nosówki te rymują też od XVIII w. z en i on, a za nabytek od poetów litewskich uważa ich rymowanie z eń i oń. Następnie rozważa odchylenia w obrębie spółgłosek i w końcu pisze o asonansach. Rozważania autora, aczkolwiek nie wyczerpujące, zawierają sporo wartościowych spostrzeżeń i wskazują dobrą drogę badania historii rymów.

W pewnym stopniu lukę tę wypełnia prof. Łoś, który w książce swej o wierszach polskich[2] omawia rozwój rymów w pewnych epokach, jak również rymy poszczególnych poetów. I w pracy Łosia są jeszcze duże braki, w każdym razie zawartych tam uwag i sądów nie wypada pominąć.[3]

---

[1] K. Nitsch. Z historii..., jw., str. 1.

[2] Jan Łoś. Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju. Warszawa.

[3] Jako wzór bardzo starannie i szczegółowo opracowanej historii rymowania może posłużyć interesująca książka: Friedrich Neumann. Geschichte des neuhochdeutschen Reimes von Opitz bis Wieland. Studien zur Lautgeschichte der neuhochdeutschen Gemeinsprache.

Należy też zwrócić uwagę na tzw. rymy komiczne, dobierane świadomie dla osiągnięcia efektów żartobliwych np. w bajkach. Rymy komiczne spotykamy w każdej literaturze. Jako przykład bardzo śmiałych, oryginalnych, a przytem komicznych rymów można przytoczyć urywek z wiersza W. M. Thackeraya:

If I were a cassowery
  On the plains of Timbuctoo,
I would eat a missionary,
  Coat, and hat, and hymn-book too

The mighty king Sennacherib
Declared that he could track a rib
On all except Jehoshaphat —
But not on him, he was so fat.

Warto przy tej sposobności wskazać na zamiłowanie do tworzenia tzw. rymowanek typu: fik — mik, bim — bam itp., zjawiających się we wszystkich językach, a dowodzących dążenia do poszukiwania jednakowo lub blisko-brzmiących wyrazów w mowie potocznej.[1]

Wracając do poprzednio poruszanej sprawy, trzeba jeszcze podkreślić, że poza okolicznościami, które działają na sposób rymowania, a o których już się nadmieniło, niemałe znaczenie posiada skłonność do naśladownictwa, a tym samym pewnego rodzaju dziedziczenia. Przeważnie twórca układa rymy, naśladując innego

---

Berlin 1920. Historię rymu francuskiego opracował: Léon Bellanger. Études historiques..., jw. Wykaz słowników rymowych opracowali Paul Merker i Wolfgang Stammler w Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin 1928/29, Bd. III, str. 36—37.

[1] Leonard Podhorski-Okołów. Zagadnienie rymowanek, Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu, Wilno 1937, str. 251—272.

twórcę, dopiero potem stara się być w tym względzie samodzielnym, np. taką samodzielność ujawnił Słowacki, Asnyk i niektórzy poeci „Młodej Polski", którzy wyszedłszy ze szkoły Słowackiego, starali się go przewyższyć pod względem kunsztu rymowania. Badania w rozszerzaniu się zakresu rymów winny jednak iść nie tylko odnośnie do tych lub innych wybitnych indywidualności twórczych, lecz zarazem do pewnych epok, ponieważ każda z nich przyniosła coś nowego, choćby w naszej poezji przedwojennej taki „haszysz", który nie mogąc znaleźć stosownego odpowiednika, rymuje się z „przebaczysz".

Rymy dzielą się na żeńskie i męskie; pierwsze z nich mają wspólną, czyli jednobrzmiącą ostatnią zgłoskę i samogłoskę, względnie samogłoskę i spółgłoskę poprzedniej zgłoski, przy czym akcent pada na zgłoskę przedostatnią; w rymach męskich akcent pada na zgłoskę ostatnią, przy czym rymują się tylko zgłoski ostatnie; w tym wypadku nie zachodzi potrzeba absolutnej identyczności ostatnich zgłosek, identyczna powinna być tylko samogłoska, a czasem też następująca po niej spółgłoska albo spółgłoski; z tego okazuje się jasne, że rym męski zbliża się do asonansu.

Stosownie też do tego, czy w rymie męskim są jednakowe tylko samogłoski, czy też prócz nich spółgłoski, przyjmuje K. Nitsch słusznie dwie równouprawnione odmiany rymu męskiego: a) obszerniejszą: grzm-ot — l-ot, i krótszą: krw-i — dn-i.[1]

Bywają też pewne odchylenia od tej zasady, ale mające swoje uzasadnienie w wymowie, tzn. jak dany

[1] K. Nitsch. O nowych rymach..., jw., str. 49.

wyraz słyszymy; stąd za poprawne rymy wypada uważać tego rodzaju zestawienie: „kwiat — kładł", „cud — zgniótł", „żar — zmarł" itd.

Rym żeński jest zasadniczym rymem polskim, męski jest znany i stosowany od czasu romantyzmu, przy czym nasuwa stale pewne trudności przez to, że ponieważ język polski nie posiada wyrazów wielozgłoskowych z akcentem na ostatniej zgłosce, może w tego rodzaju rymie stosować tylko jednozgłoskowe wyrazy. Można wobec tego powiedzieć, że w wierszu polskim w rymie męskim rymują się z sobą nie zgłoski, lecz wyrazy.

Ze względu na to rym męski w wierszu jest dość rzadki, pojawia się w zwrotkach w przeplataniu z rymem żeńskim, natomiast wyjątkowo tylko układają poeci wiersze wyłącznie rymem męskim, jak to udowodni kilka przykładów.

Charakterystyczny w tym względzie jest wiersz Z. Przesmyckiego *Romanza*, składający się z dziewięciowierszowych strofek:

Na morskim dnie, siostrzyczkom w krąg
Skarży się muszla, wije z mąk;
Nieznany czerw jej łono rwie,
    Aż z bólu mrze.
I szepce jej gwar cichy wód:
    O szczęsna, ciesz się, ciesz!
Z męczarni twych — piękności cud,
Z boleści twych — słodyczy miód.
    Choć cóż ty o tym wiesz.

Bardziej kunsztowny jest wierszyk St. Wyrzykowskiego pt. „Nowemu Bogu", składający się z piętnastowierszowych strofek:

O, zleć na skrzydłach burz,
O, zstąp!
Czy słyszysz okrzyk w krąg,
Czy widzisz tysiąc rąk
U stoku świętych wzgórz,
Miecących głazów złom
Na dawnych bogów dom?
Bunt groźny tłumów tych Olimpu wstrząsa zrąb —
Umiera bogów ród —
Do miast swych wraca lud,
Strząsając z szat swych kurz,
W dal pieśń triumfu szle
I wszystek wzywa cię:
O, zstąp,
O, zleć na skrzydłach burz!

Poeci „Młodej Polski“ dość często posługiwali się rymem męskim, stosując go do różnego rodzaju strof, a nawet zużytkowywując go w sonecie, co spotykamy u W. Orkana: „Chłop na łany wyszedł z kosą... istna śmierć!“

Wyłącznie dla kunsztownego popisu ułożył Józef Jankowski sonet „Pobudka“, składający się jedynie z wyrazów jednozgłoskowych: „W bój! Z czuć! Rzuć! Zdrój! Skuj! Chuć! Budź! Stój! Drwij z burz, Rwij Z zórz, Żyj! Twórz“. Nie jest to zresztą chwalebny wynalazek tego poety, już bowiem przed nim układali poeci francuscy tego rodzaju sonety, np. J. de Rességuier.

Sprawa rymów męskich przedstawia się całkiem inaczej, np. w języku rosyjskim i niemieckim. W obu tych językach rym męski nie nastręcza szczególnych trudności, ponieważ są w nich wyrazy z akcentem na ostatniej zgłosce, można je zatem dobrać bez trudu, względnie jeden wyraz więcejzgłoskowy i jeden jedno-

zgłoskowy, a oczywiście można zestawiać też dwa wyrazy jednozgłoskowe.

W poezji francuskiej ze względu na pewne właściwości języka rym staje się pewną koniecznością, natomiast nie jest dopuszczalny wiersz biały, a jeśli go poeta wprowadza, robi wrażenie monotonii i nudy. Jest w nim wprawdzie dzięki stałej ilości zgłosek pierwiastek jedności i pewności, lecz brak mu różnorodności i niespodzianki, co daje zadowolenie przy czytaniu poezji.[1]

W języku francuskim rozróżnienie rymu żeńskiego od męskiego jest dość trudne. Tak np. wyraz *il chante* tworzy rym żeński, ponieważ kończy się na samogłoskę e; jest to tzw. e nieme, a więc nie wymawiane; w mówieniu więc odczuwamy, jakoby wyraz z takim e kończył się spółgłoską. Wyrazy takie tworzą rymy żeńskie, te zaś, które się kończą w wymowie na samogłoskę, dają rym męski. Do rymów żeńskich zaliczamy więc: *fraiche*, *une centime*, do męskich *entrée* itd. Podział ten wydaje się dość jasny i prosty, nastręcza on jednak poważne trudności, dlatego w wielu razach poeci nie uświadamiają sobie należycie, czy piszą rymem żeńskim czy męskim, ponieważ kierują się w doborze rymów nie słuchem, lecz sposobami pisania, sposobem graficznego oznaczania wyrazu. Stosownie do podanego wyżej podziału w wierszu Verlaine'a:

C'est le chien de Jean de Nivelle
Qui mord sous l'oeil même du guet
Le chat de la mère Michel;
François — les — bas — bleus s'en égaie

pojawiają się oba rymy, tj. rym żeński jest w wierszu pierwszym i trzecim, męski w drugim i czwartym. Poeta

[1] Auguste Dorchain. L'art des vers, Paris, str. 102.

próbował więc przeplatać wiersz rymem męskim i żeńskim i miał przekonanie, że w strofce następnej:

La lune a l'écrivain public
Dispense sa lumière obscure
Où Médor avec Angélique
Verdissent sur le pauvre mur

ukazują się tylko rymy żeńskie.[1]

Zasada francuskiego rymowania polega na tym, aby się przeplatały z sobą rymy męskie i żeńskie, wobec czego nie powinny znajdować się obok siebie dwa rymy żeńskie lub męskie. Rymy męskie są uważane za twarde, żeńskie za miękkie, pomieszanie ich z sobą wpływa na wyrównanie przeciwieństw i stwarza dużo możliwości uzyskania dźwiękowych efektów.

Jeśli chodzi o szczegóły poprawnego rymowania we francuskiej poezji, warto zwrócić uwagę na zasady, jakie podaje Auguste Dorchain w książce *L'art des vers*, Paris, str. 106 i n.

W poezji włoskiej rymują się wyrazy z akcentami na tej samej zgłosce, np. *gomìtolo — tìtolo, bélla — stélla, udì — fuggì*, wobec czego błędne jest rymowanie takich wyrazów, jak *stúpido — Cupìdo*.[2]

---

[1] Maurice Grammont. Le vers français, Paris 1923, str. 357—8. Por. też Jules Romain et G. Chennevière. Petit traité de versification, Paris 1924, str. 59—80 i str. 109—124, jak również Hugo P. Thieme. Essai sur l'histoire de vers français, Paris 1916, str. 129—153.

[2] Luigi Valmaggi. Elementi di stilistica e metrica, Torino, 1936, str. 126 i nast.; Prof. Rocco Murari. Ritmica e metrica razionale italiana, Milano 1927, str. 55 i n. Por. też Francesco Colagrosso. Studii stilistici, Livorno, 1909, art. Stile, ritmo e rima, str. 237—357, jak również Miscellanea di studi critici editi in onore di Arturo Graf, Bergamo 1903, art. Vosslera, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi, str. 453÷481.

W angielskim wierszowaniu stosuje się rymy męskie (jednozgłoskowe) albo żeńskie (dwu- lub więcejzgłoskowe), przy czym ze względu na to, że w angielskim języku przeważają wyrazy jednozgłoskowe, zjawiają się częściej rymy męskie. Są one takie same, jak gdzie indziej, bywa jednak tak, że rymują się tylko samogłoski, a spółgłoski są inne, np. rym stanowią wyrazy: *sike — white*, co można również uznać za asonanse. W angielskiej poezji zdarzają się też rymy trzyzgłoskowe, uważane za prawidłowe, np. *tarrying — marrying*. Wśród tych rymów trzyzgłoskowych rozróżnia się:

a) słabe albo daktyliczne: *ténderly — sléndérly;*

b) wybuchowe albo anapestyczne: *to the coùnt — to the foùnt;*

c) słabo-wybuchowe albo kretyki: *inclinàcioùn: constellàcioùn.*

Pojawiają się też czterozgłoskowe rymy, a to następujące:

a) dwa słabe albo dwutrocheje: *néars to gréet her — féars to méet her;*

b) dwa wybuchowe albo dwujambiczne: *rejéct the bàd — refléct the sàd;*

c) słabe-wybuchowe albo chorijambiczne: *rejécting the bàd — reflécting the sàd;*

d) wybuchowe-słabe albo trzy-peoniczne: *on the moùntain — on the foùntain.*

Bywa nawet czasem rym pięciozgłoskowy, np. w wierszu Swinburne'a:

To lul you tíll one stílled you
To kiss you tíll one kílled you.[1]

---

[1] Egerton Smith. The Principles of english metre, Oxford 1923, str. 186—7.

Całkiem interesująco przedstawiają się zasady rymowania w czeskiej poezji, gdzie dostrzega się dużą swobodę. W języku czeskim są zgłoski długie i krótkie, stąd wysuwa się pierwsze pytanie czy wyrazy rymujące się można układać w ten sposób, aby rymowały zgłoski długie i krótkie. W dawniejszych czasach była widoczna dążność do przestrzegania zasady, by rymowały się zgłoski długie z długimi, któtkie z krótkimi, chociaż w tym względzie nie było jakiegoś rygorystycznego przepisu. Dzisiaj ta zasada nie obowiązuje.

Akcent w języku czeskim pada na zgłoskę początkową; wobec tego w wyrazach jedno- i dwuzgłoskowych kwestia akcentu rymowego nie nastręcza trudności. Jednak w wyrazach z trzema i więcej zgłoskami sprawa się utrudnia, bo brak akcentu w zgłoskach, które się mają rymować. Ze względu na to znajdujemy też u Czechów inny podział rymów. Łączy się on z zasadą, że poza zasadniczym akcentem na pierwszej zgłosce wyrazu w trzyzgłoskowym wyrazie jest akcent poboczny na zgłosce ostatniej, w czterozgłoskowym na przedostatniej (czasem ostatniej np. *nekolikrát*), w pięciozgłoskowym na trzeciej od końca i ostatniej itd.

Stosownie do tego rozróżniamy dwa rodzaje rymu męskiego; tworzą go wyrazy jednozgłoskowe: *běž — věž*, *den — sen* itd. lub więcejzgłoskowe, jeżeli akcent poboczny pada na zgłoskę ostatnią, np. *do vyše — nedyše* (w tym wypadku pierwszy wyraz składa się z przyimka i rzeczownika, w wymowie tworzą one jedną całość i wobec tego akcent zasadniczy jest na przyimku *do*), *křemení — znamení* itd. Rym żeński tworzą wyrazy dwuzgłoskowe np. *tíseň — píseň*, *květu — světu*, *obce — kopce* lub takie więcejzgłoskowe, w których akcent poboczny znaj-

duje się na zgłosce drugiej od końca. W rymach męskich może się rymować wyraz jednozgłoskowy z wielozgłoskowym, np. *skal — zatleskal* itd., w żeńskich podobnież dwuzgłoskowy z czterozgłoskowym itd.[1]

Jeśli chodzi o siłę dźwiękową rymu, to oczywiście męski jest mocniejszy, na co zwrócił uwagę Wóycicki: „Rymy męskie — czytamy — głuche, w których po wzmocnieniu rytmicznym następuje nagłe zerwanie, są na ogół znacznie wyrazistsze, twardsze, posiadają większą ostrość i siłę, mocniej uderzają, stąd w utworach obszerniejszych używane tylko w kombinacjach z żeńskimi".[2] Co się tyczy rymów żeńskich, to Wóycicki pisze o nich w ten sposób: „Rymy żeńskie dźwięczne, w których pomiędzy wzmocnieniem rytmicznym a zawieszeniem głosu znajduje się łagodne przejście, mają więcej miękkości, śpiewności, są gibsze, obfitsze w naszym języku i bardziej rozmaite".[3]

Rymy łączą się z sobą w sposób różnorodny i w tym względzie znajdujemy dużą rozmaitość, tak że wymienienie wszystkich połączeń byłoby dość trudne, zresztą nie ma co do tego jakichś specjalnych przepisów. Za najczęściej spotykane połączenia wypada uznać: 1) rymy parzyste: a — a, b—b; 2) krzyżujące się: a, b, a, b; 3) ogarniające: a, b, b, a; 4) trójrymy w różnym układzie np. aab — ccb lub aab — aab —, albo: abc — abc lub też: aba, bcb, cdc itd.

Rozpatrując sprawę rozmieszczenia rymów, trudno dałoby się ustalić, co robi silniejsze wrażenie, czy para

---

[1] Roman Jakobson. O czeskom stichie, Berlin 1923, str. 59—67, i Josef Král. Česká prosodie, Praha 1909, str. 211—224.

[2] K. Wóycicki. Forma dźwiękowa..., jw., str. 127.

[3] K. Wóycicki. Forma dźwiękowa..., jw., str. 128.

rymów, czy trój- lub czwórrymy. Można tylko przyjąć zasadę ogólną, że razi zestawienie trzech lub czterech jednakowych rymów w kolejno następujących po sobie wierszach, natomiast w tercynie, oktawie, sonecie dzięki ich przeplataniu nie odczuwa się monotonii. Wiersz, który by był napisany jedną parą rymów, nie mógłby być zaliczony do artystycznych, aby bowiem osiągnąć wrażenie artystyczne, należy wprowadzić pewną różnorodność. Wóycicki utrzymuje, że poeta może jednostajność rymową zużytkować w specjalnych celach artystycznych, a nawet nadać im wartość estetyczną.[1] Bywają więc wypadki, że wielokrotne powtórzenie rymu nie razi, lecz nawet podnosi efekt całości, jeżeli jest zharmonizowane z nastrojem. Dla udowodnienia swego stanowiska przytacza wiersz L. Staffa. „Przygnębienie“:

Zmierzch melancholią szarą spływa...
Senność powieki moje klei,
Pełen znużenia, bez nadziei,
Chcę spać bez marzeń i rojenia...
Gdzieś płacz sieroty się odzywa...
Chcę spać... Myśl jakaś pośród cienia
Błądzi, sen mąci mi, przerywa,
Ciągła, natrętna, uporczywa...

Światłość dnia blada dogorywa,
Światłość omdlała i znużona...
Zraniona łania kędyś kona
W śmiertelnej ciszy mrocznej kniei...
Litości niemym okiem wzywa...
Jestem znużony, bez nadziei...
Chcę spać... Sen mąci mi, przerywa
Wciąż myśl natrętna, uporczywa...

---

[1] K. Wóycicki. Forma dźwiękowa..., jw., str. 132—3.

Zmierzch melancholią szarą spływa...
Senność powieki moje klei...
Znużony trudem bez nadziei,
Błądzi wędrowiec mroźną nocą.
Pustka bezludna w krąg, nieżywa...
Mróz zgnębi go swą twardą mocą...
Chcę spać... Sen mąci mi, przerywa
Wciąż myśl natrętna, uporczywa.

Poza ustaloną zasadą umieszczania rymów w zwrotkach według podanego wzoru mogą zachodzić jeszcze inne połączenia, np. ostatni wiersz strofy jest pierwszym wierszem strofy następnej, czyli w tym wypadku rym się powtarza; ostatni rym strofy jest pierwszym następnej; jeden lub kilka wyrazów ostatniego wiersza powtarza się na początku następnej strofy.

Zdarzają się jeszcze inne możliwości, a mianowicie połączenia końca wiersza ze środkiem wiersza, i to w ten sposób, że rym łączy środek i koniec tego samego wiersza, a więc dwie połówki lub rym jednego wiersza jest taki sam, jak rym środka następnego wiersza, przy czym w tej formie może się ukazać cały wiersz. Może też zdarzyć się połączenie za pomocą rymu końca wiersza i początku następnego albo początku wiersza z początkiem następnego; pojawia się też rym wewnętrzny, gdy środek wiersza rymuje się ze środkiem następnego, wreszcie prócz rymów końcowych mogą również rymować się wyrazy wewnątrz wiersza i w takim wypadku chodzi raczej o jakieś dźwiękowe naśladownictwo, onomatopeję. Wymienione tu kombinacje nie mają jednak stałego zastosowania i występują jako raczej pewien kunszt lub jako przypadek nieprzewidziany lub nie dostrzeżony przez poetę.

Nie ma w tym względzie jakiegoś przepisu, lecz raczej jest pozostawiona zupełna swoboda, z której korzystają poeci według swej woli; tak np. Słowacki we fragmentach „Króla — Ducha" nie rymuje końcowych wierszy, lecz za to umieszcza rymy wewnątrz:

...O miejcie wiarę, że to, co śpiewam, tak było,
Pod mogiłą są ciała — lecz duchy mi żywe śpiewały,
Duchy w duchu — świat cały — globowy mi śpiewał,
Znów przelewał w łzy moje pieśni — a z łez czynił posągi.[1]

Raczej tylko za niedopatrzenie należałoby uznać wprowadzenie w strofce w pieśni V „Beniowskiego" wyrazu „żaba" wewnątrz wiersza szóstego, który to wyraz rymuje się dobrze z wyrazami: „baba — sztaba — Saba":

Ów pan wspaniałej tuszy — trochę baba
Na twarzy, dziwnej miał zbroję struktury.
Od kołnierza mu szła żelazna sztaba,
Malowanymi natykana pióry —
Rzekłbyś, że rodzi go królowa Saba,
Że z dawnych czasów spadł jak żaba z chmury.

W poezji włoskiej znajdujemy też rymy wewnętrzne tzw. *rimalmezzo*, np. w wierszu Alfieriego „Saul":

Veggio una striscia di terribil fuoco
Cui forza è loco dien le ostilisquadre.
Tutte veggio adre di sangue infedele
L'armi a Israele. Il fero fulmin piomba:
Sasso di fromba assai men ratto fugge
Di quel che strugge il feritor sovrano.

[1] Przykłady na użycie rymu wewnętrznego por. K. Wóycicki: Forma dźwiękowa..., jw., str. 138—141.

Poeci angielscy gustują we wzmacnianiu wiersza rymem wewnętrznym. Znajdujemy to np. w wierszu Swinburne'a *Hymn to Proserpine:*

that love hath an end;
I have lived longenough, hawing seen one thing,
Goddess and maiden and queen, be near me now and befriend;

w innym wierszu tego poety: *The Armada* spotykamy dwa rymy wewnętrzne:

England, queen of the waves whose
green inviolate girdle enrings the round,
Mather fair as the morning, where is now
the place of thy foemen found?

Jako inny jeszcze ze sposobów wzbogacania rymu służy wewnątrz wiersza asonans, a raczej powtórzenie tej samogłoski, jaka się pojawia w zgłosce przedostatniej lub ostatniej. Te czynniki urozmaicają rym, dają mu związek foniczny z całością wiersza i do pewnego stopnia retorycznie podkreślają wyrazy, przy czym umiarkowanie użyte są dodatnim czynnikiem, organizują rytm i harmonię wiersza.[1]

Za przykład może posłużyć dwuwiersz z „Barbary Radziwiłłówny" A. Felińskiego, w którym powtarza się kilkakrotnie samogłoska *o* jako przyciskowa:

Los, tron i życie moje w rękach może Bony,
Lecz upodlić nie zdoła nikt Augusta żony.

Mogą też pojawić się w wierszu jako dominujące dwie samogłoski, np. w tym samym utworze: a — e:

---

[1] Maria Grzędzielska. Rym klasyczny polski i początki rymu romantycznego, Lwów 1935, str. 47.

I łez pocieszających wzywam nadaremnie

lub o — e:

Pomnożyć moje szczęście i moje kochanie.

Podobną funkcję, choć w takich wypadkach działanie jest inne, spełniają spółgłoski; tak np. w wierszu:

Śmierci tej, która Polskę napełnia rozpaczą

pojawia się przewaga spółgłosek p i r, a w wierszu:

Barbara z gróźb się moich urąga bezkarnie

instrumentację spółgłoskową tworzy spółgłoska: r.[1]

Przytoczone tu z książki Grzędzielskiej wywody i przykłady są oczywiście przekonywające; wypada jednak zrobić pewne zastrzeżenia: nie można traktować tego rodzaju doboru wyrazów, a tym samym jednakowych samogłosek lub spółgłosek jako czegoś świadomie dokonanego przez autora, lecz raczej wypadnie uważać to za przypadkowe zestawienie; zachodzi też wątpliwość, czy tego rodzaju dobór, powodujący dużą monotonię, może być dowodem muzykalności wiersza, raczej odczuwamy w takich razach pewną szorstkość, zwłaszcza jeśli chodzi o spółgłoski. Za błędne trzeba też uważać twierdzenie co do nadzwyczajnego efektu muzycznego, jaki stworzył Mickiewicz w opisie burzy w X ks. „Pana Tadeusza" dzięki nagromadzeniu dużej ilości spółgłosek, mających naśladować głosy, słyszane w czasie burzy. Niewątpliwie mamy tu do czynienia z dużym kunsztem, ale to jeszcze nie jest muzyka.

---

[1] M. Grzędzielska. Rym..., jw., str. 56—57. Por. też Maurice Grammont. Le vers français. Paris 1923, str. 195 i n.

ROZDZIAŁ V

ZNACZENIOWA ROLA RYMU

Dotychczasowe rozważania na temat rymu nie wyczerpały jeszcze znaczenia i różnorodnej jego wartości. Wszelkiego rodzaju studia nad nim obracają się przeważnie w obrębie jego roli dźwiękowej, jak to można stwierdzić np. na podstawie stanowiska Wóycickiego, który utrzymuje, że ,,zdolność rymowania jest wrodzoną zdolnością do asocjacji dźwiękowo-znaczeniowych; właściwości rymowania zależą od bogactwa i giętkości wyobraźni, wrażliwości na stronę dźwiękową wyrazów, pamięci, zdolności zbogacania zasobu słownego, od całej organizacji poety, są jej tajemnicą do odgadnienia".[1]

Jeszcze w innym miejscu pisze o tym tenże autor, podkreślając, że ,,rymy końcowe spełniają funkcje następujące: 1) dostarczają rozkoszy muzycznej przez powtórzenie w określonych odstępach tych samych dźwięków; 2) zamykają szeregi dźwiękowe; 3) zamykają szeregi rytmiczne; 4) łączą szeregi dźwiękowe; 5) łączą szeregi rytmiczne; 6) uwydatniają treść wyrazu".[2]

---

[1] K. Wóycicki. Forma..., jw., str. 113.
[2] K. Wóycicki. Forma dźwiękowa..., jw., str. 123.

Z tego widać, że autor ten kładzie duży nacisk przede wszystkim na stronę dźwiękową rymu, a tylko w punkcie szóstym mówi o treści wyrazu i rozwija to twierdzeniem, że „w stosunku do treści wiersza rym jest czynnikiem uwydatniającym znaczenie, obraz, myśl, zamkniętą w grupujących się wyrazach. Wzmocnienie rytmiczne, niezależne od akcentacyjnego, pauza, przypadająca po rymie, powtórzenie tego samego brzmienia, wszystko to pociąga uwagę słuchacza, wydobywa wyrazy na światło, wskutek czego silniej więzną w umyśle. Więc regułą niemal stało się, że w rymie tylko zrzadka mogą być użyte wyrazy bez znaczenia".[1]

Ze względu na położenie nacisku na dźwiękowość rymów pomija się bardzo doniosłą ich rolę znaczeniową, bo przecież w każdym rymie, składającym się z wyrazu, zawiera się bezsprzecznie jakieś znaczenie, które aby nie nadwątliło treści całości, musi się z nią łączyć całkiem ściśle. Poznawanie rymu jako wyrazu o takim lub innym znaczeniu wprowadzi nas w bardzo ciekawą dziedzinę kompozycji tego lub innego utworu. Sprawę tę poruszył raczej tylko ubocznie bez dokładnego jej rozpatrzenia P. Verrier; twierdzi on słusznie, że rym nadaje wierszowi tonalność z punktu widzenia dźwięków, ale musi mu ją nadać również z punktu widzenia znaczenia. Dzięki temu wyjaśnia się, że się dostrzega skłonność poetów do rymów rzadkich, a unikanie pospolitych, banalnych; rzadkość i banalność powodują jednakowo zwracanie uwagi na rym, pierwsza w celu wzmożenia efektu,druga w celu jego osłabienia i popsucia go nie tylko pod względem jego znaczenia, lecz także dźwiękowości. Tymczasem strona dźwiękowa i znaczeniowa muszą się wzajemnie

---

[1] K. Wóycicki. Forma dźwiękowa..., jw., str. 127.

uwydatniać; dźwięk, powtarzając się, kojarzy silnie myśli i uczucia, wyrażone za pomocą dwóch słów homofonicznych; znaczenie wskutek niespodzianki takiego skojarzenia dorzuca nowy pierwiastek do siły barwy. Dzięki różnemu działaniu tak jedna jak i druga właściwość dążą do nadania rymowi pewnego wdzięku. Ale istnienie rymowi zapewniają przede wszystkim możliwości wzruszeniowe dźwięku.[1]

Na tę stronę znaczeniową w rymowaniu prawie że nie zwracano uwagi, choć to rzecz ogromnie ważna i nie dająca się żadną miarą pominąć. Dość obszernie i przekonywająco omówił już dość dawno tę sprawę D. Gnoli, chociaż — zdaje się — z jego poglądów nikt nie wyciągnął praktycznych wniosków. Pisze on mianowicie, że jeżeli wiersz i rym z jednej strony powiększyły efekt i uczyniły myśl bardziej nieokreśloną, ale i głębszą, to z drugiej strony stanowią przeszkodę co do dokładnego oznaczenia tego, co się mieści w duszy poety. Wskutek rymu zachodzi potrzeba zboczenia i to bardzo wyraźnego od tego, co się nazywa poezją wewnętrzną.

Między rymem a autorem następuje zetknięcie, przy czym rym dostarcza mu obficie słów, obrazów myśli, i poeta ,,pozwala się oszukać pocałunkiem Judasza". Na próżno trudzi się nad uzgodnieniem swego własnego materiału z materiałem dostarczonym przez rym, wskutek czego następuje zachwianie porządku i proporcji własnych myśli.

Ale rym, który w tym względzie tak bardzo zawinił, wywołał zarazem w poecie żywe i różnorodne myśli i obrazy, a nawet rymowi należy przypisać w przeważnej części błyskotliwość naszej poezji, tę olśniewającą

---

[1] P. Verrier. Essai..., cyt. w., str. 213.

okazałość obrazów. Jeden wiersz pociąga za sobą drugi, jedna myśl rodzi drugą, rym sugeruje podobieństwo lub metaforę, wytwarza jakąś reminiscencję, sprawia dostosowanie jakiegoś opisu itd. Konieczność użycia rymu podnieca wyobraźnię w kierunku tworzenia nieprzewidzianych stosunków, zapładnia ją i wzmacnia. Można nawet twierdzić, że nie byłoby bez rymu tego różnorodnego piękna naszej poezji, śmiałych metafor, śmiałych i pięknych wypowiedzeń, bystrych refleksyj, głębokich i kapryśnych kontrastów.

Tak więc rymowana poezja jest stałą umową między myślą i rymem: wobec czego następuje wzajemne ustępstwo; jeśli się narzuca myśl, rym się przekształca lub traci stanowczość; jeżeli wchodzą w grę nowe myśli, piękne zresztą, lecz czcze i niestosowne, wtedy płaszcz rymu, niby królewska purpura, okrywa myśl i zasłania słabość i niedoskonałość jej członków.[1]

Kwestię omawianą postawił też dość wyraźnie i słusznie F. Johannesson, który utrzymuje, że oddziaływanie rymu nie jest zależne jedynie od dźwiękowego kształtu rymujących słów, lecz również od ich znaczenia. Zdarzyć się może w ten sposób, że w nieznanym komuś języku rym zadowala całkowicie ucho, ale przez znającego ten język jest uważany za słaby właśnie ze względu na wartość treściową ujętych w rymie wyrazów. Przed wyjaśnieniem znaczenia rymujących się wyrazów wypadałoby rozważyć pytanie, jaki sobie założył poeta cel przy zastosowaniu rymu. Jeżeli używa rymu tego rodzaju, że sami możemy go uchwycić czy raczej bez wysiłku podłożyć, wówczas nie robi na nas żadnego wrażenia.

[1] D. Gnoli. Studi letterali, Bologna 1883, str. 179—239 art. La rima e la poesia italiana, cyt. str. 185, 202, 221, 203—4, 222, 223.

Natomiast autor winien dążyć do tego, aby sprawić pewną niespodziankę słuchaczowi czy czytelnikowi, aby wywołać w nim wrażenie czegoś niezwykłego, czegoś więc takiego, co daje nieprzewidziane przez odbiorcę wyobrażenie. Tak np. zastosowanie w rymie synonimów, jak: *flatteur* — *adulateur* nie daje dostatecznego zadowolenia, ponieważ przedstawiają one wyobrażenie o tych samych lub całkiem zbliżonych właściwościach. Jeśli chodzi o to, by słowa rymowane dały dwoistość wyobrażeń, nie może zachodzić między nimi stosunek podobieństwa, przeciwieństwa, lecz niezależności. Stosunek podobieństwa (np. w rymie *malheur* — *douleur*) zachodzi wówczas, jeśli w rymowanych wyrazach znajdują się wspólne cechy, przeciwieństwa (np. w rymie *malheur* — *bonheur*), jeśli różne cechy, a niezależności (np. w rymie *malheur* — *fleur*), jeśli nie znajdujemy żadnych wspólnych cech. Tak więc ten ostatni rym wydaje się stosowny. Jednakże powtarzanie nawet tego rodzaju rymu czyni go zbyt pospolitym; dzięki pamięci lekka tylko pobudka, a więc w danym wypadku pierwszy wyraz pociąga za sobą skojarzenie go z następnym wyrazem, zanim jeszcze został wypowiedziany. Wskutek tego następuje małe zainteresowanie rymem, zjawia się brak czegoś niespodziewanego; z tego też powodu nie wydaje się szczęśliwe nawracanie do tego samego rymu w tym samym utworze, chyba że wprowadza się refren.

Prócz tego winien twórca wytworzyć tego rodzaju harmonię między rymem a treścią utworu, aby ani rym nie osłabiał treści, ani aby się nie działo odwrotnie; jednym słowem musi między nimi zachodzić stosunek równowagi.[1]

---

[1] Fritz Johannesson. Zur Lehre vom französischen Reim, Berlin 1896, str. 12 i n.

Interesujące spostrzeżenia robi Dorchain na temat, jak poeta dochodzi do kojarzenia rymów. Zachodzi pytanie, czy gdy zjawi się w jego wyobraźni pewna myśl, narzuca się mu równocześnie odpowiedni rym. Wydaje się to wątpliwe. Wówczas raczej następuje praca w kierunku doboru, w kierunku szukania stosunków czysto logicznych między myślą a słowami, jeśli te słowa nie odpowiadają myślom twórcy, odrzuca je, a poszukuje innych, tych mianowicie, które nie łamią jego idei zasadniczej. Inna rzecz, że wprowadzenie rymu, któryby wskazywał na wysiłek w doborze, osłabia znacznie wartość utworu. Z tego wynika, że rym krępuje niewątpliwie autora, zmusza go nieraz do hamowania myśli, ale z drugiej strony stanowi pewną pomoc dla myśli: „uzupełnia ją, wzmacnia, rozszerza, dodaje jej sił przez myśli dodatkowe, wywołane obrazami, które ze swej strony zostały wywołane rymem; można więc powiedzieć, że rym ze swej strony staje się czynnikiem twórczym dla rozumu i powoduje odradzanie się myśli".[1]

Sprawa, o której tu mowa, była też często poruszana przez niemieckich teoretyków czy historyków literatury i to dosyć dawno; zwracano mianowicie uwagę na związek rymu z treścią dobranych słów, ale właściwie nikt się nad tym dłużej nie zatrzymał.[2]

Wydaje się, jakby ta sprawa albo nie interesowała zbytnio, albo też nie była uważana za ważną, chociaż w gruncie rzeczy może wyjaśnić wiele tajemnic rymowania.

U nas kwestia wzajemnej zależności rymów, nie ze względu na stronę dźwiękową, lecz innych czynników,

---

[1] Auguste Dorchain. L'art des vers, Paris, str. 160—167.

[2] Alexander Ehrenfeld. Studien zur Theorie des Reims, Zürich 1897, część II r. 1904.

poruszył interesująco L. Podhorski-Okołów, który utrzymuje, iż ,,wszystkie niemal wiersze, z wyjątkiem wierszy tworzących tzw. zarodek utworu czy fragmentu, powstały wskutek działania rymu. W istocie można by mniemać, że istnieje jakaś wyższa mądrość językowa, która za pomocą współdźwięcznych zakończeń oznaczyła słowa, dające w zestawieniu ze sobą najbogatszą treść".[1] Stanowisko to skłania go do wyciągnięcia następujących wniosków: 1) ,,rym w dzisiejszej poezji wierszowanej jest przede wszystkim czynnikiem, pociągającym za sobą treść i organizującym odpowiedni materiał słowny; 2) pomiędzy rymem a treścią poprzedzającego go wiersza zachodzi ten stosunek, że o ile dobra ,,mocna" treść może w pewnej mierze zrównoważyć defekty rymu, o tyle najlepszy rym nie uratuje słabej treści wiersza; jednakże dobry rym w ogromnej większości wypadków toruje drogę ,,mocnej" treści; 3) dążenie do podniesienia poziomu rymowania, pojmowanego jako współczynnik twórczy, w rezultacie daje z reguły dodatnie, a częstokroć wprost zdumiewające rezultaty".[2]

Widocznie stosunek rymu do treści wiersza poczyna interesować coraz bardziej, zabrał też bowiem głos w tej sprawie T. Peiper. Utrzymuje on mianowicie, że ,,podobieństwo brzmień musi mieć jakąś przyczynę, a jeśli ją ma, to musi ją mieć w jakimś innym podobieństwie, a jeśli tak, to musi ją mieć w podobieństwie owych słów".[3] Po tego rodzaju założeniu twierdzi już całkiem pew-

---

[1] Leonard Podhorski-Okołów. O rymowaniu, Skamander, cyt. w., str. 33.

[2] L. Podhorski-Okołów. O rymowaniu..., jw., str. 34.

[3] I. Peiper. Droga rymu..., jw., str. 248.

nie, że „rym wpływa na treść utworu. Znaczenia słów rymowych odgrywają ważną rolę w tworzeniu poetyckim. Stanowią one punkty, poprzez które musi przejść tok poematu. Zależnie od wyboru rymu zmienia się treść linii wierszowej, którą ten rym kończy, a w następstwie tego w ogóle treść utworu".[1]

W końcu podkreśla, jaką wartość posiadały dla poezji oddalone od siebie znaczeniem rymy. „Oddalenia znaczeniowe rymów wywarły głęboki wpływ na poezję i nie tylko na poezję, na myśl ludzką w ogóle. Wielki dystans znaczeniowy, jaki dzielił nowe rymy, trzeba było w utworze poetyckim pokonać, trzeba było między odległymi pojęciami znaleźć związek, trzeba je było w utworze zjednoczyć. Zmieniały się ruchy wyobraźni, odległe kawały rzeczywistości łączyły się ze sobą, odbywały się nieznane dotąd przemieszczenia, przenoszenia, przeskoki i przeloty. Figury poetyckie, metafory, porównania musiały się przystosować do nowych funkcyj".[2]

Stanowisko takie nie wymaga poprawki, jest bowiem całkiem słuszne i kładzie nacisk na to, o czym mówiono z niechęcią, co zwykle pomijano. Nie trudno przekonać się, jak poeci mówią dyskretnie o rymowaniu, jak unikają przyznania się do pracy mechanicznej, polegającej na tym, że taki lub inny wyraz pociąga prawie że automatycznie cały szereg wyrazów o podobnym brzmieniu, a więc przydatnych do zrymowania, że poeta spośród tych wyrazów robi odpowiedni dobór albo je odrzuca i poszukuje innych jeszcze, przymierza zamierzoną treść do tego lub innego wyrazu i w końcu decyduje się na ostateczny dobór. Unikano wyznania na ten te-

[1] I. Peiper. Droga rymu..., jw., str. 255.
[2] I. Peiper. Droga rymu..., jw., str. 256.

mat, ponieważ mniemano, że to osłabi tajemnicze, mające często kapłański charakter natchnienie, nie chciano przyjąć do wiadomości, że poeta musi opanować technikę tworzenia literackiego, jak malarz technikę dobierania farb, a muzyk technikę tonów. Tak tedy sprawa doboru rymu jest kwestią w pierwszym rzędzie techniki, co dobrze rozumie K. Irzykowski, który mówiąc o metaforze, wypowiada tego rodzaju pogląd: „Co prawda poecie przychodzą metafory na myśl nie tylko wyłącznie pod wpływem natchnienia, musi on ich do pewnego stopnia pragnąć, nastawić i wyćwiczyć wyobraźnię w tym kierunku; powinien jednak na tyle władać rzemiosłem, aby w pauzach dobrze imitować natchnienie, podobnie jak przy doborze rymów".[1]

Jest oczywiste, że poszukiwanie rymu, niejednokrotnie dobieranie, jeżeli jest możliwość wyboru, może mieć wpływ na pewien kierunek kojarzenia myśli, a tym samym uzależniania nawet treści utworu od tego lub innego skojarzenia.[2] Weźmy dla przykładu urywek z „Szwajcarii":

> Pod ścianą ze skał i pod wieńcem borów
> Stoi, cichości pełna i kolorów
> Tella kaplica. Jest próg tam na fali,
> Gdzieśmy raz pierwszy przez usta zeznali,
> Że się już dawno sercami kochamy.

Przyjmijmy, że poeta użył najwłaściwiej w tym wypadku rymów: borów — kolorów, że więc odtworzył

---

[1] Karol Irzykowski: Walka o treść. Warszawa 1929, str. 5.

[2] Przykłady podawane poniżej siłą rzeczy muszą mieć charakter subiektywny, nawet czasem i impresjonistyczny, obiektywne ustalenie zagadnienia będzie możliwe po szeregu specjalnych studiów na temat, o którym mowa; książka niniejsza ma być tylko pobudką do szczegółowych badań.

odpowiedni obraz, o który chodziło; zresztą te dwa wyrazy kojarzą się jeszcze raz u niego w taki sam obraz, na co znajdziemy dowód w tym samym poemacie cokolwiek dalej:

Pójdziemy razem na śniegu korony
Pójdziemy razem nad sosnowe bory,
Pójdziemy razem, gdzie trzód jęczą dzwony,
Gdzie się w tęczowe ubiera kolory
Jungfrau...

Natomiast wyraz ,,fali" niekoniecznie wymaga wyrazu ,,zeznali", można by go zastąpić bez trudu innym, np. ,,poznali", ,,stali", ,,witali", itd. i wówczas obraz uległby zmianie, a tym samym zmieniłaby się również treść tego opisu. Weźmy dla potwierdzenia z tegoż samego poematu kilka rymów, które wywołał wyraz ,,kaskada", użyty kilka razy, ale za każdym razem dobiera poeta innego wyrazu, a dzięki temu tworzy inny obraz:

W szwajcarskich górach jest jedna kaskada,
Gdzie Aar wody błękitnymi spada.

Pierwszy ten obraz jest całkiem realny, potwierdzenie pewnego zjawiska, wypowiedziane bez poszukiwania jakiejkolwiek przenośni poetyckiej, ponieważ te dwa wyrazy nie wymagają jej, a odtwarzają całkiem dobrze i jasno to, o co chodzi poecie w danym wypadku.

Zwróćmy uwagę na drugi przykład:

I tak się zaczął prędko romans klecić,
Że chciałem do niej przez kaskadę lecieć,
Bo się lękałem, że jak widmo blade —
Nim dusza, ze snu obudzona krzyknie —
Upadnie w przepaść, w tęczę i kaskadę,
I roztopi się i zgaśnie i zniknie.

Przypuśćmy, że w myśli, a raczej w tym obrazie, jaki znajdujemy tutaj, pierwszą, a więc podstawową przesłanką jest lot ku ukochanej; sytuacja krajobrazowa wymaga tego lotu przez kaskadę; a potrzeba doboru odpowiedniego wyrazu do ,,kaskadę", a więc w danym wypadku ,,blade" pociąga za sobą przetworzenie ukochanej w widmo z dodatkiem bardzo właściwego epitetu ,,blade", rymującego się dobrze z ,,kaskadę" i pociągającego za sobą udatne porównanie. W ten sposób dochodzimy do wniosku, że przyczyną wprowadzenia tego porównania stało się nie co innego, lecz chęć przystosowania do wyrazu ,,kaskadę" wyrazu ,,blade", czyli że rym spowodował tego rodzaju obraz.

Bardzo interesujący jest przykład trzeci:

A jeśli z takiej nie wrócimy góry,
Ludzie pomyślą, że nas wzięły duchy
I gdzieś w niebieskie uniosły lazury —
Żeśmy się za gwiazd chwycili łańcuchy
I ulecieli z pelejad gromadą — —
I tylko po nas potok spadnie głuchy
I błyszczącą się łez rzuci kaskadą.

Mamy i tutaj wyraz ,,kaskada" w narzędniku. Wprowadzenie go znów po raz trzeci w stosunkowo niewielkiej odległości pozwala przypuszczać, że widok kaskady był dominującym wrażeniem, doznanym w czasie pobytu autora w górach szwajcarskich, toteż utrwaliło się ono w duszy poety i powracało stale w chwili pisania poematu, a wskutek tego nasuwało się przy każdej nadarzonej sposobności. W tym jednak przykładzie nie oznacza rzeczywistego przedmiotu, lecz został użyty metaforycznie. Metafora ,,I błyszczącą się łez rzuci kaskadą" z zastosowaniem w niej wyrazu ,,kaskada", a więc

„kaskada łez" zamiast powszechnie znanej „potok łez", metafora spowodowana wrażeniem rzeczywistym, a nie wyłącznie poszukiwaniem odpowiedniego wyrazu dla rymu, jest bardzo charakterystycznym przykładem na to, że poszukiwanie rymu — jak to trafnie ujął Wóycicki — „wynika w chwili tworzenia z biegu myśli i nastroju poety".[1]

Wyraz „kaskada" może dostarczyć jeszcze innego rodzaju przenośni, jak to znajdujemy w XX sonecie Asnyka „Nad głębiami" w drugiej strofce:

Cząstkowym zgonom, pozornym zagładom,
Burzliwej fali ciemnemu korytu,
Lecącym w otchłań stuleci kaskadom,
Pomrokom nocy i jutrzenkom świtu.

albo w wierszu Tetmajera „Widokiem ludzi przerażony co dnia..."

Widokiem ludzi przerażony co dnia,
na których ciężar nieszczęścia upada,
jak twardych, ostrych kamieni kaskada
z urwisk lecąca górskich na przechodnia.

Wreszcie przykład ostatni u Słowackiego przedstawia się w ten sposób:

Lecz nadto było cyprysowej woni,
I nadto barwy, co się w różach płoni;
I chciała nas już miłość ująć zdradą. —
Było to rankiem. Pomnę — pod kaskadą
Byliśmy niczem niestrwożeni, sami...

Tu znowu zjawia się w rymie wyraz „kaskada", użyty w znaczeniu rzeczywistym, co stoi w związku

[1] K. Wóycicki. Forma..., jw., str. 114.

z opisaniem prawdziwego przeżycia; z wyrazem tym rymuje poeta wyraz „zdradę", który ma też za zadanie wyjaśnienie sytuacji, jaka istotnie zajść mogła, lecz nie zaszła.

Warto jeszcze przytoczyć inny znamienny przykład na użycie jednego wyrazu, zestawianego z różnymi dla rymu. Możliwe, że Asnyk po raz pierwszy wprowadził do rymu wyraz „atom" i w sonetach „Nad głębiami" stosuje go czterokrotnie. W sonecie VI znajdujemy tego rodzaju zrymowanie:

A z drugiej strony ginie pokryjomu
Gdzieś w nieskończonej małości atomu.

Również w innym skupieniu rymowym (w innym zresztą przypadku) spotykamy ten wyraz w sonecie X:

I wszędzie siebie znajduje świadomie,
W minionych zmierzchach w mgle przyszłych stuleci,
W sercach współbraci i światów ogromie,
I w każdym życiem drgającym atomie.

Godne uwagi, że w sonecie XIX mamy zestawienie wyrazów „ogrom" i „atom" w odpowiednim przypadku, przy czym pierwszy z nich pojawił się w analogicznym niemal zestawieniu, co poprzednio:

Dopiero w związku z wszechświata ogromem
Człowiek granice istnienia rozszerza;
Na mocy swego z naturą przymierza
Już się nie czuje bezsilnym atomem.

Wreszcie w tej samej grupie znajdujemy wyraz atom w sonecie XXII:

Naprzód i wyżej w gwiaździste ogromy,
Prąd życia coraz przyśpieszonym ruchem,
Porywa z głębi bezwiedne atomy...

Staff zastosował ten wyraz, używając go w mianowniku i zestawiając z rzeczownikiem w celowniku liczby mnogiej (wiersz „Dzwony"):

O dzwony, dzwony, dzwonków huk. Każdy powietrza nikły atom
Zmienił się w wściekły, głośny dzwon i skargi swoje wieści
światom.

Znajdujemy go również u Tetmajera w wierszu „Rozmowa" w innym zestawieniu:

Ja siłę ową rozlaną w przestworze
czuję bezwiednie — krąży niewidomie,
ukryta w bytu każdego atomie,
spokojna, cicha, jak przed burzą morze.

Nie da się zaprzeczyć, że rym utrudnia swobodny bieg myśli i swobodne przedstawianie obrazów poetyckich, czyli innymi słowy, że „rozbrzmiewające w uchu poety dźwięki pierwszego rymu mogą wywoływać nieoczekiwane odpowiedniki rymowe, które wiodą ze sobą nowe zwroty uczuć i błyski myśli".[1] Te właśnie nowe nieoczekiwane zwroty są całkowicie uzależnione od doboru rymu, przy czym w danym wypadku decyduje skłonność artysty do takich lub innych wyrazów.

Badania w tym kierunku jeszcze nie są u nas rozpoczęte, chociaż np. znajdziemy gdzie indziej interesujące studia o słownictwie w ogóle tego lub innego poety; mogłyby one doprowadzić do zajmujących wniosków.[2]

---

[1] K. Wóycicki. Forma..., jw., str. 114.

[2] Jako wskazówka do pewnego stopnia, choć rzecz już przestarzała, mogłaby posłużyć książeczka A. Schenka pt. Études sur la rime dans Cyrano de Bergerac de Rostand, Kiel 1900. Istnieją również słowniki rymowe, np. Ph. Martinon. Dictionaire méthodique et pratique des rimes françaises, Paris 1915; Prof. Adolfo Giulietti. Rimario della lingua italiana, Milano 1933, I—II tomiki.

Okazałoby się, że każdy z autorów, przynajmniej o wybitnej indywidualności, posiada całkiem wyraźną skłonność do doboru takich lub innych wyrazów rymowych, czyli ma własny słowniczek rymowy, przy czym pewne rymy powracają w jego wierszach z upodobaniem. Nie chodzi tu o podział na rymy np. łatwe lub trudne, lecz o stale, a przynajmniej dość często powtarzające się wyrazy, charakteryzujące danego poetę. Przeglądając np. dwa pierwsze tomiki poezyj Tetmajera, możemy bez wielkiego wysiłku stwierdzić, że poeta ten lubi wracać do rymu „żal — fal", względnie wprowadzać któryś z tych wyrazów dla zrymowania z jakimś innym. Dowodzi tego kilka pierwszych lepszych przykładów, choć zasadniczo absolutną słuszność co do takiego twierdzenia można by mieć dopiero wtedy, gdyby się przeprowadziło ścisłą statystykę rymów i gdyby tego rodzaju rymy pojawiły się najczęściej. W każdym razie statystyka tego rodzaju byłaby pouczająca. Ale nawet pobieżne przerzucenie wspomnianych dwóch tomików pozwala nam stwierdzić skłonność do stosowania dla rymu któregoś z tych wyrazów dwadzieścia kilka razy. Zaczynamy od powszechnie znanego i już oklepanego, a może bardzo charakterystycznego dla Tetmajera wiersza: „Zawód":

Wykołysałem cię wśród fal
mych snów, jak limbę gdzieś nadwodną,
śniłem cię cichą i pogodną,
ach, jak mi żal, jak żal...

W następnych dwóch zwrotkach pojawia się też wyraz „żal". W wierszu: „Widok ze Świnicy" znajdujemy tego rodzaju zestawienie:

Patrzę ze szczytu w dół: pode mną
przepaść rozwarła paszczę ciemną —
patrzę w dolinę, w dal:

i jakaś dziwna mię pochwyca
bez brzegu i bez dna tęsknica,
niewysłowiony żal...

W wierszu ,,Przy Morskim Oku" w pierwszej zwrotce znajdujemy rym: ,,fali — wali", w drugiej: ,,fal — żal", tak samo w trzeciej zwrotce wiersza ,,Serce ludzkie". Wyraz ,,fali" w rymie z innym wyrazem jest dość częsty, np. w ,,Fałsz, zawiść": ,,fale — zuchwale", podobnież w wierszu ,,Artyści", w wierszu ,,Ballada o Renie": ,,fal — szal", w ,,Oliwnym gaju": ,,po fali — w dali" i tamże: ,,fale — wspaniale", w ,,Senne marzenie": ,,fal — w dal", w ,,Nowina": ,,fali — dalej" i tamże ,,fale — krysztale", w ,,Poeci idealiści": ,,fal — dal", w ,,Nad polem pustym": ,,fali — zapali", w ,,Widziadło": ,,fal — dal" i ,,fal — stal", w ,,Exodus": ,,fali — dalej" i tak samo w ,,Zwątpienie", w ,,Marzenie": ,,fali — dali", w ,,Pozdrowienie": ,,fal — w dal", w ,,Z dawnej przeszłości": ,,fala — skrysztala", w ,,Zamyśleniu" (XII): ,,fali — obali".

Rym narzuca się poecie mimowoli, a więc np. wyraz ,,dziewice" daje możność kojarzenia go z różnymi wyrazami, np. ,,lice", ,,błyskawice" itd.; dobór takiego lub innego wyrazu pociąga mimowolnie pewną treść, którą poeta jest niewątpliwie skrępowany; nie wynika z tego, że połączenie w rymie wyrazu: ,,dziewice — lice" musi stale powodować tę samą treść, przeciwnie w tym względzie może panować dość znaczna swoboda. Dowodzenie to wyjaśni nam rozpatrzenie dwóch bezpośrednio po sobie następujących oktaw w „Beniowskim"

(p. II), gdzie poeta użył tych samych rymów, a więc w pewnej oktawie zrymował trzy wyrazy, a w następnej również trzy, czyli razem sześć, a raczej tylko cztery, ponieważ powtarzają się: dziewice — lice:

Za takie rzeczy nie rozumiem zgoła,
Dlaczego w Rzymie nieszczęsne grzesznice
Sadzą do zamku Świętego Anioła,
Prócz tych... — Ta strofa musi zakryć lice;
Wstydzi się, że tę myśl wzięła od czoła,
Nie zaś z profilu. O Muzy, dziewice,
Zarumienieniem waszym ucieszony,
Wracam do bajki mojej — z innej strony.

To jest zostawiam z kochanką dziewice
Śród róż, drzew, świateł księżycowych, woni,
Wód rzucających srebrne błyskawice
Spod brzóz i bielą okrytych jabłoni —
Serce przy sercu i przy licu lice,
Dłoń niespokojna, w niespokojnej dłoni...
Ach, są to rzeczy bardzo piękne, czułe,
Lecz wieszcza mogą przemienić w gadułę.

W obu strofkach pojawiają się te same rymy, warto więc sprawdzić, w jaki sposób wpływają na układ treści. W pierwszej strofce „lice" zostało użyte metaforycznie: „Ta strofa musi zakryć lice", a „dziewice" jako epitet: „O Muzy, dziewice", czyli w obu wypadkach stanowią ozdobę stylistyczną, a nie mają związku ścisłego z treścią. W drugiej łączą się ściśle z akcją i dają interesujący obraz.

Wypadnie podać jeszcze jeden charakterystyczny urywek, dowodzący odwrotnie do podanych tu przykładów, że użycie tego samego wyrazu może pociągać za sobą skojarzenie tej samej myśli. W II pieśni „Beniowskiego" znajdujemy następującą strofkę:

Podczas tej mowy pan Starosta w czoło
Księdza jasnymi patrzał się oczyma;
Nagle, jak człowiek gdy ujrzy, że gołą
Zbójca siekierę nad głową zatrzyma,
Zadrżał. — A wtem pan Sawa wszedł wesoło —
(Sawa, ogromny skarb dla pisoryma
Pół Kozak a pół szlachcic) — ten donosił
Że całą groblę Starosty krwią zrosił.

W pieśni IV znajdujemy następującą strofkę:

Więc pewnie by ją był duszy oczyma,
Jak mówi Hamlet, w czaszcze swej zobaczył —
Gdyby nie dziwne, a dla pisoryma
Miłe zdarzenie. Bóg zachować raczył
Człowieka, a ja zeń zrobię olbrzyma;
Byle mi tylko czytelnik przebaczył,
Że empirycznie, minąwszy przyczynę,
Wdałem się w skutek rzeczy, w rąbaninę.

W obu tych wypadkach użył autor wyrazu „pisorym", który mu nasunął te same skojarzenia, a więc chęć wyrażenia czegoś na sposób poetycki: „ogromny skarb dla pisoryma", „a dla pisoryma miłe zdarzenie".

W wielu wypadkach poeta uświadamia sobie skrępowanie rymem, trudności, jakie musi przełamywać, jednym słowem zależność od rymu. Z trudności w tym względzie zdawał sobie również sprawę Słowacki w „Beniowskim", ale rozwiązywał je sobie żartobliwie, przez co też burzył iluzję artystyczną, a wtajemniczał czytelnika w technikę rymotwórczą. Więc w pieśni II czytamy:

I teraz chciałbym rozciąć — co? Dom jeden,
Podolski jeden dom, rozciąć na dwoje
I pokazać wam jaki szczery Eden,
Jak nieraz pełne aniołów pokoje,

Jak złoty, piękny domów jest syredeń! —
(Ukraińskie to słóweczko, nie moje:
Wywołał je tu rym przez dźwięki bliźnie,
Nie miłość, którą mam ku kozaczyźnie).

Poeta wyznaje tu w formie żartobliwej, ale przy tym całkowicie szczerze, dlaczego użył wyrazu „syredeń" i stwierdza, że zrobił to dla rymu i to wyłącznie dla rymu, albowiem dla wyrazu „jeden" znajdujemy tylko rym „eden", często stosowany; trzeci rym, sztuczny dosyć, jest absolutnie wynalazkiem Słowackiego, który sobie zdał z tego całkiem dobrze sprawę.

W tejże pieśni znajdujemy następującą strofkę:

Wallenrodyczność czy też Wallenrodyzm
Ten wiele zrobił dobrego — najwięcej!
Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,
Z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy.
Tu nie ma więcej już rymu na „odyzm",
Co od włoskiego „odjar-lo" — najprędzej
Może zastąpić brak polskiego słowa.
Wallenrodyczność więc — jest to rzecz nowa.

Tu poeta wysila się na wyszukanie jakiegoś trzeciego rymu, ale go nie znajduje, toteż wyjaśnia tylko, że nie spotyka odpowiedniego rymu i tłumacząc to, zużytkowywuje końcówkę rymową, której mu brak, jako trzeci rym. Niewątpliwie widoczna tu pewna pogoń za efektem, niemniej jednak tego rodzaju igranie z wierszem dowodzi wielkiego mistrzostwa technicznego poety.

Należy zaznaczyć, że nie jest to jedyny wypadek w dziejach rymotwórstwa; mianowicie francuski poeta Scarron w utworze z r. 1660 w *Lettre à M. de Vivonne* zamieszcza tego rodzaju czterowiersz:

Qu'elle s'en sçait bon gré, la Reine Anne d'Autriche!
Et qu'ils en trembleront et la Maure et le Turc!
Mais ce diable de mot, loin d'être rime riche,
Car le françois n'a point de rime en urc.[1]

Słowacki ujawnia upodobanie dla tego rodzaju figlików rymowych, o czym zaświadczy jeszcze przykład z pieśni III:

Z płaczem mówiła, jak w dębową szafę
Wlazła przed wrogów okrutnych pogonią,
Jakie to miało być z niej auto-da-fe,
Jak nie pamiętał nikt i nie dbał o nią. —
(O horor! trzeci rym jest na żyrafę!
Muzy żałośne łzy nade mną ronią,
Bo Muzy wiedzą, jakie do łez prawo
Ma wieszcz, piszący poemat oktawą).

Również znakomity przykład igrania z rymem znajdujemy w II pieśni:

— Na to starosta krzyknął: „Protestuję
Przeciwko zdradzie haniebnej waszmościów!
Jako Rzymianin, z zamku ustępuję:
Mieć nie będziecie nawet moich kościów..."
Tu mi czytelnik zapewne daruje
Trochę w tej mowie niegramatycznościów,
Lub niechaj raczy ze mną na spoczynek
Do księżycowych wrócić Anielinek.

W tym przykładzie mamy bardzo interesujący dowód, jak poeta stawia opór rymowi, nie chce mu ulec, lecz przeciwnie nagiąć go do swej woli, a czasem kaprysu, jak to dostrzegamy w danym wypadku. Wyraz „waszmościów" niekoniecznie wymagał błędnego pod względem fleksyjnym wyrazu „kościów", użył go jednak

[1] P. V. Delaporte. De la rime..., jw., str. 160.

poeta i tłumaczy się z tego, wprowadzając zarazem równie błędny pod względem fleksyjnym wyraz „niegramatyczności ów".

Podane tutaj przykłady dowodzą, że nawet u wielkich mistrzów poezji kwestia doboru rymu jest w pierwszym rzędzie sprawą techniki, wprawy, umiejętności kojarzenia stosownych wyrazów, wobec czego te przykłady należą do bardzo ciekawych i pouczających dokumentów. Nie każdy oczywiście poeta dba w tym stopniu o technikę rymowania, czasem nawet dosyć ją lekceważy, lecz nie dlatego, aby nie mógł jej opanować, ale nie przykłada do niej wielkiej wagi.

Mamy w tym względzie doskonały dowód w niewielkim wierszyku (improwizacji), przypisywanym Mickiewiczowi, w którym poeta, przeciwstawiając się kunsztowności rymotwórczej Słowackiego, powiada, co następuje:

Ja rymów nie dobieram, ja zgłosek nie składam,
Tak wszystko napisałem, jak tu do was gadam.

Tego rodzaju negatywne stanowisko odnośnie do rymowania pociągało siłą rzeczy całkiem pospolity dobór rymów, toteż zjawia się tu rym gramatyczny: „składam — gadam". Mickiewicz, jak z tego przykładu widać, nie przywiązuje dużej wagi do techniki wierszowania, stwierdzając zarazem, że twórczość literacka jest wyłącznie rzeczą natchnienia, sprawą raczej metafizyczną, o czym powiada w tym samym wierszu:

W piersi tylko uderzę, wnet zdrój słów wytryśnie,
A jeśli na tym prądzie iskra Boża błyśnie,
Nie wynik to rozumu, ani płód marzenia,
Od Boga ją przyjąłem na skrzydłach natchnienia.

Nie ulega wątpliwości, że Mickiewicz, stawiając rzecz w ten sposób, ma absolutną rację. Sam jednak nie lekceważył techniki rymowania, ale nawet jej znaczenie i doniosłość wykazał w „Sonetach krymskich", w których rym jest doprowadzony do wielkiego mistrzowstwa.

Spośród poetów czasów nowszych Z. Przesmycki, zachwycając się rondem (wiersz „Rondo"), stwierdza odnośnie do niego (co zresztą można zastosować w ogóle do poezji), że:

...nie jest piewcy ciężką obrożą,
Lecz płodem tajnych nocy igrzyska.

A więc i ten poeta w układaniu wiersza widzi jakąś metafizyczną przyczynę. W wierszu tym wyjaśnia autor równocześnie, w jaki sposób układa rymy; pisze mianowicie:

Rzucam rym na kształt greckiego dyska:
Sam wraca, w myśli gwałtem się wciska,
Składa się w strofy, a strofy tworzą
Rondo.

Osobliwością i to godną podziwu jest wspomniany już poprzednio wierszowany traktacik Antoniego Langego pt. „Rym". Ma on duże znaczenie nie jako utwór poetycki, ponieważ nim nie jest, lecz jako pewnego rodzaju poetyckie wypowiedzienie się twórcy o znaczeniu rymu, wskutek czego zasługuje na szczegółowe omówienie. Na początku określa poeta, czym jest rym dla poezji w słowach:

Prawda, rym jest dla pieśni, czym dla mózgu czerep,
Co myśl okrywa ludzką, jak perłę szczeżuja.
Rym to niebo i słońce, to piekło i ereb:
W nim muzyka istnienia — jakby echem buja.

Nadmienia dalej, że dobór rymów nie jest obojętny, że „im melodia bogatsza", tym „promienistsze barwy w rymów hiacyncie", o czym zresztą wiedzieli już i dawniejsi poeci, a przede wszystkim Słowacki, poszukiwacz osobliwych rymów. Wiedział też o tym dobrze, na co Lange zwrócił słusznie uwagę:

Bo rym, gdy z niespodzianych, rzadkich sylab splecion,
Zda się, że treść natury lepiej uwypukli.

Następuje bardzo ciekawe i piękne, przy tym pouczające określenie rymu i jego różnorodności:

Tak, rym czasem ma szczęki kutych w ogniu żelaz,
A czasem niby echo jakichś wspomnień rajskich;
Czasem — zda się — jak bogów pełna Anafielas —
Lub samotna pustynia proroków hebrajskich.
Są rymy, które huczą jak miedziane gongi,
Które tchną pocałunków zapachem i pieszczot;
Są — zda się — marmurowe jak greckie posągi,
Są rymy tak szalone, jak skoczne fandango;
Są, w których grób uśmiechu ślad ostatni zatarł;
Są, które pachną piżmem, żywicą, hidrangą,
Są — rzekłbyś — jako bogów widomy awatar.
Rym to wszystko: melodia, zapach i koloryt,
Myśl, forma, bicie serca.

Poeta docenia znaczenie rymu w poetyckiej twórczości, dostrzega jego związek jako strony formalnej wiersza z treścią i szuka pewnej w tym względzie harmonii. Zwraca się przeto do twórcy:

Słuchaj ty, co śpiewasz:
Niechaj z twych rond i ballad, sonetów, rifiorit
Dusza wytryska, ale rymu nie lekceważ!
Tracisz myśli połowę, myśl do rymu dzieląc,
Bo czemuż zielenieje w rymie pól aksamit?
Huczy wicher, żeś gotów w duszy swej się przeląc?

Czemu przeszłość w nim wyje, jak w twierdzach piramid?
Przeto, że treść i forma są jak brat ze siostrą:
Niech ci żadne nie będzie jako pan lub murzyn,
I kiedy razem skrzydła ku niebu rozpostrą,
Niech płyną jak dwa duchy dwu bliźniaczych drużyn.
Wiem! Kocham rym, jak słodki upojenia kielich —
Potężny jako włócznia; cenny jako szmaragd;
Jasny jak kryształ; rzewny jako pieśni El...ych,
A tęczami płonący, jak strugi katarakt.
Świat rymów jest tak dla mnie jak gotycki kościół,
Którego szczyt niebieskich — rzekłbyś — sięga posów.

Zdaje sobie wszakże z tego sprawę, iż rym nie jest wszystkim w poezji, a rymowanie nie podnosi jeszcze jej wartości. Patrząc na współczesny sobie rozwój poezji, jest w pewnej mierze zaniepokojony, ponieważ widzi w niej raczej tylko pogoń za kunsztownością, toteż powiada: „dzisiaj sztuka rymów to nuta mandolin".

W legiony dziś się rozrósł wierszopisów szereg,
I rymy leją gładko, niby wodę z cebra,
A łatwo tak, jakby to był walc lub oberek.

Nie lubi rymów łatwych, stale się powtarzających i wszędzie spotykanych, dlatego z niechęcią mówi o poetach rymotwórcach:

co jakoby chrabąszcze
Brzęczą — rymy odwieczne przebrzmiałych kantylen,
Bo im już przerąbano oddawna te gąszcze,
Gdzie nad majakiem pieśni dzisiaj płacze sylen.

W poezji, według słusznego mniemania autora, rym jest ważny, ale nie decydujący.

Dość poetycznie wyraził swoje stanowisko w stosunku do rymu J. Tuwim w wierszu „Hokus-Pokus".[1] gdzie powiedział:

---

[1] Skamander· V, 1925, str. 158—9.

Mam rym, solidnie w mowę wbity,
I strofą na dół wiszę na nim,
Aż nagle słowa mocnym chwytem
Przekręcam się do góry zdaniem.

Również w poezji innych narodów, np. we włoskiej, znajdujemy pochwałę rymu, mianowicie G. Carducci w *Odi barbare* pisze o nim, co następuje:

Ave, o bella imperatrice,
O felice
Del latin metro reina!
Un ribelle ti saluta
Combattuta,
E a te libero s'inchina.
Cura e onor de' padri miei
Tu mi sei
Come lor sacra e diletta.
Ave, o rima: e dammi un fiore
Per l'amore,
E per l'odio una saetta.

Poza omówionymi już właściwościami należy jeszcze zwrócić uwagę na to, że rym nie może być rzeczą przypadku, lecz musi całkiem dobrze harmonizować z całością utworu, z jego nastrojem. „Z tego, iż różne rodzaje rymów wynikają z nastroju i odpowiadają pewnemu nastrojowi, wypływa ograniczenie ich użycia".[1] Wiadomo też, iż wyraz ostatni w wierszu zawiera w sobie czasem ważną myśl lub obraz, wyjaśnia intencję autora, zdradza bieg myśli podczas tworzenia; dzięki temu jest całkiem wyraźnie ekspresywny, a równocześnie powoduje wywołanie czegoś, ponieważ sugeruje coś, co się znajduje po za tym, co nam właściwie autor chce powiedzieć; otwiera przed nami horyzonty inte-

[1] Kazimierz Wóycicki. Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego. Warszawa 1912, str. 122.

lektualne i marzenia.[1] Jest to rzecz bardzo ważna, pozwalająca stwierdzić, że utwór wesoły, żartobliwy, np. bajka, wymaga czy dopuszcza rymy tzw. komiczne, których absolutnie nie można by zastosować w utworach poważnych lub o smutnym nastroju.

Wypadło przy sposobności zwrócić uwagę, że rym zmusza niejednokrotnie poetę do użycia metafory, którą w odróżnieniu od innych należałoby określić metaforą rymową. Rzecz wydaje się i jasna i oczywista, w wielu mianowicie wypadkach zestawienie dwóch wyrazów, przydatnych do zrymowania, nie da możności poecie stworzenia przekonywającej, jasnej, przejrzystej, realnej treści, ponieważ takie wyrazy bardzo się różnią pod względem znaczeniowym; jednak pewne czynniki, np. dobra współdźwięczność, skłaniają poetę do poprzestania na uczynionym wyborze, a ponieważ różnice znaczeniowe utrudniają skojarzenie wyrazów, twórca decyduje się użyć ich nie w znaczeniu rzeczywistym, lecz przenośnym, a tym samym wprowadzić metaforę. Badania nad teorią rymu, w tym kierunku nie rozpoczęte jeszcze, lecz konieczne, doprowadzą do stwierdzenia bez nadzwyczajnego wysiłku słuszności tego, co się tu powiedziało. Kwestię zależności metafory od rymu poruszył u nas bodaj tylko Irzykowski, który w tej sprawie pisze przekonywająco, że jest on ,,przecież także codzienną tak zwaną figurą metaforyczną". Uważa wszakże, może zresztą niesłusznie, że rym jest z natury właściwie metaforą komiczną, a poważną metaforą staje się ,,dopiero w miarę tego, jak zaliczka zewnętrznego symbolu konieczności spłacana zostaje sowicie przez napór ko-

[1] Maxime Formont et Alphonse Lemoire. Le vers français, Paris 1937, str. 48—49.

nieczności wewnętrznej, tkwiącej w treści, która przez rymy przepływa".[1]

Przystępując do rozpatrzenia związku rymu z całą konstrukcją utworu poetyckiego, a zarazem uzasadnienia, że wpływa on często na obrazowość tego lub innego wiersza, pragniemy podkreślić, że dotychczasowe badanie rymu z uwzględnieniem tylko jego funkcji czy zgodności dźwiękowej jest poważnym ograniczeniem jego znaczenia. Dlatego należy położyć na to nacisk, że posiada on bardzo dużą rolę w układzie wierszowym, że treść wyrazu, użytego w rymie nie jest obojętna dla treści utworu, a często właśnie w celu uzasadnienia potrzeby zestawienia takich lub innych wyrazów musi autor: a) tworzyć pewne kombinacje metaforyczne, b) wprowadzać często porównania, c) wzbogacać wyrazy epitetami, d) zmieniać następstwo wyrazów. Niewątpliwie oddziaływa to na rozszerzanie się pojemności wyrazowej wiersza.

Zdarza się rzadko, może nawet raczej wyjątkowo, że użycie rymu nie powoduje wprowadzenia takiego lub innego obrazu przenośnego. Jako przykład przytoczę tu w całości sonet Mickiewicza „Bakczysaraj":

Jeszcze wielka, już pusta Girajów dziedzina,
Zmiatane czołem baszów ganki i podziemia,
Sofy, trony potęgi, miłości schronienia,
Przeskakuje szarańcza, obwija gadzina.

Skroś okien różnofarbnych powoju roślina,
Wdzierając się na głuche skały i sklepienia,
Zajmuje dzieło ludzi w imię przyrodzenia
I pisze Baltazara głoskami „Ruina".

---

[1] Karol Irzykowski. Walka o treść. Warszawa 1929, str. 48—49. Zwrócił też dawniej na to uwagę D. Gnoli w cyt. wyż. „Studi litterali", str. 196.

W środku sali wycięte z marmuru naczynie;
To fontanna haremu, dotąd stoi cało
I perłowe łzy sącząc, woła przez pustynię:

Gdzie jesteś, o miłości, potęgo i chwało!
Wy macie trwać na wieki, źródło szybko płynie,
O hańbo! wyście przeszły, a źródło zostało.

Nie trudno stwierdzić, że niemal w całości w tym sonecie wyraz, zastosowany w rymie, pojawia się jako coś naturalnego w swym rzeczywistym znaczeniu, a więc bez potrzeby szukania jakiejś przenośni, która by uzasadniła wprowadzenie tego wyrazu, ale nie dałaby konkretnej treści, tylko poetycką ozdobę.

Nie jest to wypadek odosobniony, albowiem podobny utwór o całkiem konkretnej treści przy realnym użyciu rymujących się wyrazów znajdziemy w sonetach Asnyka „Nad głębiami", spośród których sonet VIII ma taką treść:

Noc, noc wieczysta, głuszą przedbytową
Otacza kręgi drgające istnienia,
Noc i pierwotny eter bez skupienia,
Bez związku z światów fizyczną budową,

Swą jednolitą nicość rozprzestrzenia,
Z której dopiero falę światów nową,
Wirami mgławic skłębionych pierścienia,
W przyszłości twórcze wyprowadzi słowo.

Podobny charakter posiada sonet II, zawierający w sobie konkretnie wypowiedzianą myśl. Przykładów takich dałoby się znaleźć jeszcze więcej, dowodzą one nie ubóstwa artystycznego, lecz umiejętności dobierania rymów, niekoniecznie pospolitych, ale takich, które nie zmuszają twórcy do przenośnego ich użycia.

Przykład z sonetu Mickiewicza nie jest jednak normą, stosowaną przez tego poetę, lecz raczej godzien uwagi wyjątek, gdyż autor ,,Pana Tadeusza" również wprowadza dla rymu metaforę. Zwróćmy uwagę na sonet ,,Bakczysaraj w nocy", który właściwie w całości jest obrazem metaforycznym. Oto strofka pierwsza:

Rozchodzą się z dżamidów pobożni mieszkańce,
Odgłos izamu w cichym gubi się wieczorze,
Zawstydziło się licem rubinowym zorze,
Srebrny król nocy dąży spocząć przy kochance.

Nie trudno dostrzec, że niewątpliwie tak wyraz ,,zorze", jak ,,kochance" spowodowały dwie przenośnie.

Druga zwrotka ze względu na rym da się rozbić na trzy wyraźnie odrębne części; pierwsza z nich:

Błyszczą w haremie niebios wieczne gwiazd kagańce

wskazuje na to, że wyraz ,,kagańce" ma tu znaczenie przenośne, druga:

Śród nich po szafirowym żegluje przestworze
Jeden obłok

daje wrażenie, pomimo „żegluje", konkretne, w trzecim:

jak senny łabędź na jeziorze,
Pierś ma białą, a złotem malowane krańce,

stwierdzamy bez trudu, że wprowadzenie wyrazu ,,jeziorze" pociągnęło za sobą potrzebę zastosowania porównania, a wiersz następny, wywołany porównaniem, daje nam dwa obrazy, przy czym wyraz ,,krańce" jest tu zastępczym zamiast ,,końce".

Typowo metaforyczny obraz z przystosowaniem do niego rymów dostrzegamy w III sonecie ,,Nad głębiami", a zwłaszcza w pierwszej zwrotce:

Łudząca Maja otworzy ci oczy,
Migając widzeń różnobarwną tęczą,
Splotami wrażeń zmysłowych otoczy
I siecią złudzeń usidli pajęczą.

W pierwszej zwrotce sonetu XII znajdujemy całkiem ciekawe metaforyczne zastosowanie wyrazu dla potrzeby rymowej (chodzi o wyraz „niezabudki"):

Wzniosłe dążenia, szlachetne pobudki,
Rozpaczne walki, zgliszcza i cmentarze,
Róże miłości, uczuć niezabudki,
I ukochanych jasne przedtem twarze.

We mgłach przeszłości nikną, jak sen krótki...

Dosyć charakterystyczny przykład na to, jak wprowadzenie pewnego wyrazu dla rymu pociąga za sobą potrzebę stworzenia metafory, znajdujemy w wierszu L. Staffa: „Dzwony" w następującej zwrotce:

Zbolałe ciało broczy krwią. Padają czarne krwi korale
W skłębionych huków ciemny wir, w spiętrzone dzikich szałów fale,
W pomroku straszny niecą blask, jakby miotane dla igraszek,
Świeciły krwawe oczy w mgle ze starczych wyłupione czaszek.
I pędzę, gnam i biję w dzwon struchlały wśród tych ślepych wzroków
I dzwoni tysiąc nagich rąk i nie ma dla nich pęt ni oków.

W pierwszej zwrotce „Ciszy morskiej" dostrzegamy pewną równoległość między treścią, o którą poecie chodzi, a koniecznością wprowadzenia porównania, uzasadnionego potrzebą rymu:

Już wstążkę pawilonu wiatr zaledwie muśnie,
Cichymi gra piersiami rozjaśniona woda;
Jak marząca o szczęściu narzeczona młoda,
Zbudzi się, aby westchnąć i wnet znowu uśnie.

Nie ulega wątpliwości, że mógł tu poeta wprowadzić inne porównanie, a przez to samo stworzyć inny obraz, nie jest wszakże wykluczone, że narzucające się wyrazy „młoda“, „uśnie“, miały właśnie wpływ na powstanie tego obrazu.

Bardzo charakterystyczny przykład ułatwiania sobie rymowania za pomocą porównań, bo i w tym względzie może się pojawiać przesada, znajdziemy w strofce J. Żuławskiego ze zbiorku: „Na strunach duszy“:

By cię ludzie dostrzegli, czemuż słów ci szata
potrzebna, która, kiedy twój płomień wybucha,
pęka w tysiąc odłamków, jak skorupa krucha,
jak pod dłonią olbrzyma ciasnych więzień krata.

Poza metaforą (i porównaniem) niejednokrotnie potrzeba rymowa pociąga za sobą użycie epitetu; co prawda spotykamy go nieraz wewnątrz wiersza, wprowadzony jednak na końcu ułatwia rymowanie. Oto charakterystyczny przykład z „W Szwajcarii“:

Czy ty gdzieś teraz — o miła — z rozpaczą
Aniołom boskim mówisz rozżalona —
Jak ci, co mówią, skarżąc się i płaczą —
Że była burza, gromami czerwona,
Że była grota posępna i ciemna,
I grocie z kaskad kryształu zasłona —
Że była trwoga w ciemności tajemna,
Razem niepamięć jakaś boskiej kary
I skarga smutna czystych nimf, podziemna,
Że nas tam samych dzień odstąpił szary.

Widzimy z tego przykładu, że w obrębie dziesięciu wierszy znajdujemy pięć przymiotników i jeden imiesłów. Mógłby ktoś ostatecznie nie zgodzić się z tym zestawieniem i oświadczyć, że takie rymowanie jest czystym przypadkiem, że ten przykład niczego jeszcze nie do-

wodzi. Ostatecznie na to nie byłoby sposobu, chyba tylko jeden, mianowicie dokładne przeprowadzenie statystyki tego rodzaju rymowania u któregoś z poetów, z tym oczywiście, że u jednego znajdą się tego rodzaju ułatwienia, a u innego nie. Dla udowodnienia, że jednak wzgląd na rym zadecydował o zastosowaniu w nim epitetu, wystarczy zatrzymać się na dwóch ostatnich wierszach. W pierwszym z nich przymiotnik ,,podziemna" całkiem oczywiście został wprowadzony na koniec wiersza, wbrew naturalnemu układowi zdania, w drugim między rzeczownikiem a epitetem umieścił poeta czasownik, co w pewnym stopniu sprawiła niewątpliwie racja rytmiczna, ale ona stoi też w związku z potrzebą postawienia wyrazu ,,szary" na końcu wiersza.

Ten ostatni przykład wskazuje nam jeszcze na jedno interesujące zjawisko, mianowicie przestawianie wyrazów, powodujące pewne odchylenia od naturalnego ich układu, ustalonego w składni zdania. Pisze się często, że tu działają pewne przyczyny ze względu na rytm; niewątpliwie, jest w tym nieraz słuszność, ale nie zawsze. Wiersz Słowackiego:

Że nas tam samych dzień odstąpił szary

możemy również bez szkody dla rytmu uporządkować w ten sposób:

Że nas tam szary dzień odstąpił samych,

a nic to nie uchybia rytmowi, natomiast staje się jasne, że konieczność rymowa wymagała tego rodzaju układu wyrazów. Nieraz układ ich, podyktowany potrzebą rymu, powoduje pewną niejasność; np. w sonecie V ,,Nad głębiami" znajdujemy taki układ:

Wraz z blaskiem wiedzy zdobytej płomienia,

gdzie zarazem wzgląd na rytm spowodował taki układ wiersza.

Wymienione tu czynniki, wpływające dzięki potrzebie rymowania na układ wiersza, nie są kompletne, przeciwnie znaleźć ich można jeszcze więcej, i na pewno się znajdą po pogłębieniu badań nad rymem we wskazanym kierunku. Niewątpliwie wyprowadzą nas one z tego szablonu w poznawaniu rymowania tego lub innego poety; szablon ten właściwie zniechęca do dalszych studiów nad rymem, co wszakże nie będzie słuszne, jeżeli je należycie rozszerzymy.

SPIS NAZWISK

w tekście

SPIS NAZWISK

w odnośnikach

SPIS TREŚCI

TEGOŻ AUTORA

1. Komedie konwiktowe ks. Franciszka Bohomolca w zależności od Moliera. Kraków 1922. Polska Akademia Umiejętności.
2. Uwagi nad poematem Gustawa Zielińskiego „Kirgiz". Warszawa 1922, czas. „Przegląd Humanistyczny", r. I, t, I, str. 248 i nast., i odbitka.
3. Stosunki dyplomatyczne między Polską i Bułgarią w XVII w. Warszawa 1923, czas. „Przegląd Humanistyczny", r. II, t. II, str. 276 i nast., i odbitka.
4. „Jeszcze Polska nie zginęła" wśród Słowian. Warszawa 1924, czas. „Przegląd Humanistyczny", r. III, t. III, i odbitka.
5. Początki dramatu białoruskiego. Warszawa 1925, czas. „Życie teatru" 1925, nr 26—40, i odbitka.
6. Dziady białoruskie, Lwów 1926, czas. „Lud", seria II, tom IV (1925), i odbitka.
7. Teatr ludowy u Słowian, Warszawa 1926, w wyd. zbior. „Zagadnienia słowiańskiej kultury ludowej" 1926.
8. Bibliografia słowiańskich przekładów „Pana Tadeusza". Praha 1929, czas. „Slavia", r. VIII, str. 428 i nast., i ciąg dalszy pt. „Pan Tadeusz" w przekładach słowiańskich, Praha 1931, czas. „Slavia", r. X, str. 194 i nast., i odbitka.
9. Czesi i Słowacy wobec powstania listopadowego. Lwów-Warszawa, 1930. Książnica-Atlas.
10. Wincenty Dunin-Marcinkiewicz, poeta polsko-białoruski. Wilno 1932. Wydawnictwa Towarzystwa Pomocy Naukowej im. E. i E. Wróblewskich.
11. Porodica jugoslovenskich Vojnovića, Cetinje 1932, czas. „Zapis", i odbitka.
12. Ivo Vojnović, dramaturg jugosłowiański. Lwów-Warszawa 1932. Książnica-Atlas.
13. Adama Mickiewiczova „Oda do młodości" v slovenskej literature. Turč. Sv. Martin, 1933, czas. „Sloven. Pohľady", nr 3—4, i odbitka.

14. Bractwo św. Cyryla i Metodego w Kijowie. Warszawa 1935, nakładem redakcji miesięcznika „Nasza Przyszłość".
15. Łużyce. Kraj i ludzie. Warszawa, 1936, Biblioteka Słowiańska, seria I, nr 3.
16. Dusza narodu bułgarskiego. Warszawa 1937. Biblioteka Słowiańska, seria I, nr 4.
17. Literatura serbsko-łużycka. Katowice 1938. Wydawnictwa Instytutu Śląskiego.
18. Studia słowianoznawcze w Polsce. Warszawa 1938, wyd. „Nauka Polska", t. XXIII, str. 152 i nast., i odbitka.
19. Literatury słowiańskie (Rozważania o metodzie). Warszawa 1938, czas. „Marchołt", r. IV, zesz. 2—3 (14—15), i odbitka.
20. Car Maksymilian (Widowisko ludowe na Rusi). Kraków 1938. Polska Akademia Umiejętności.